This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

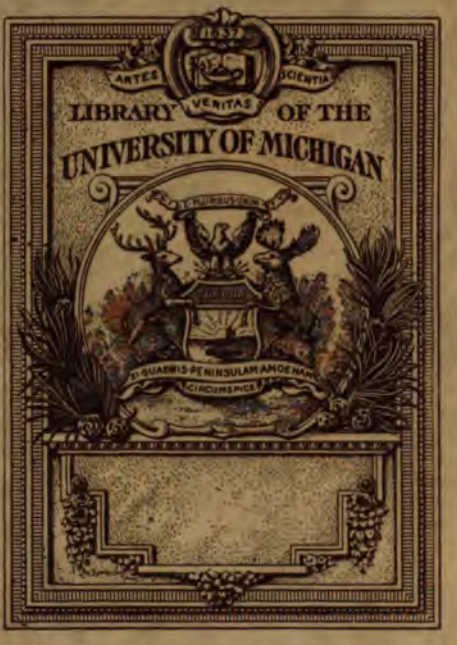
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

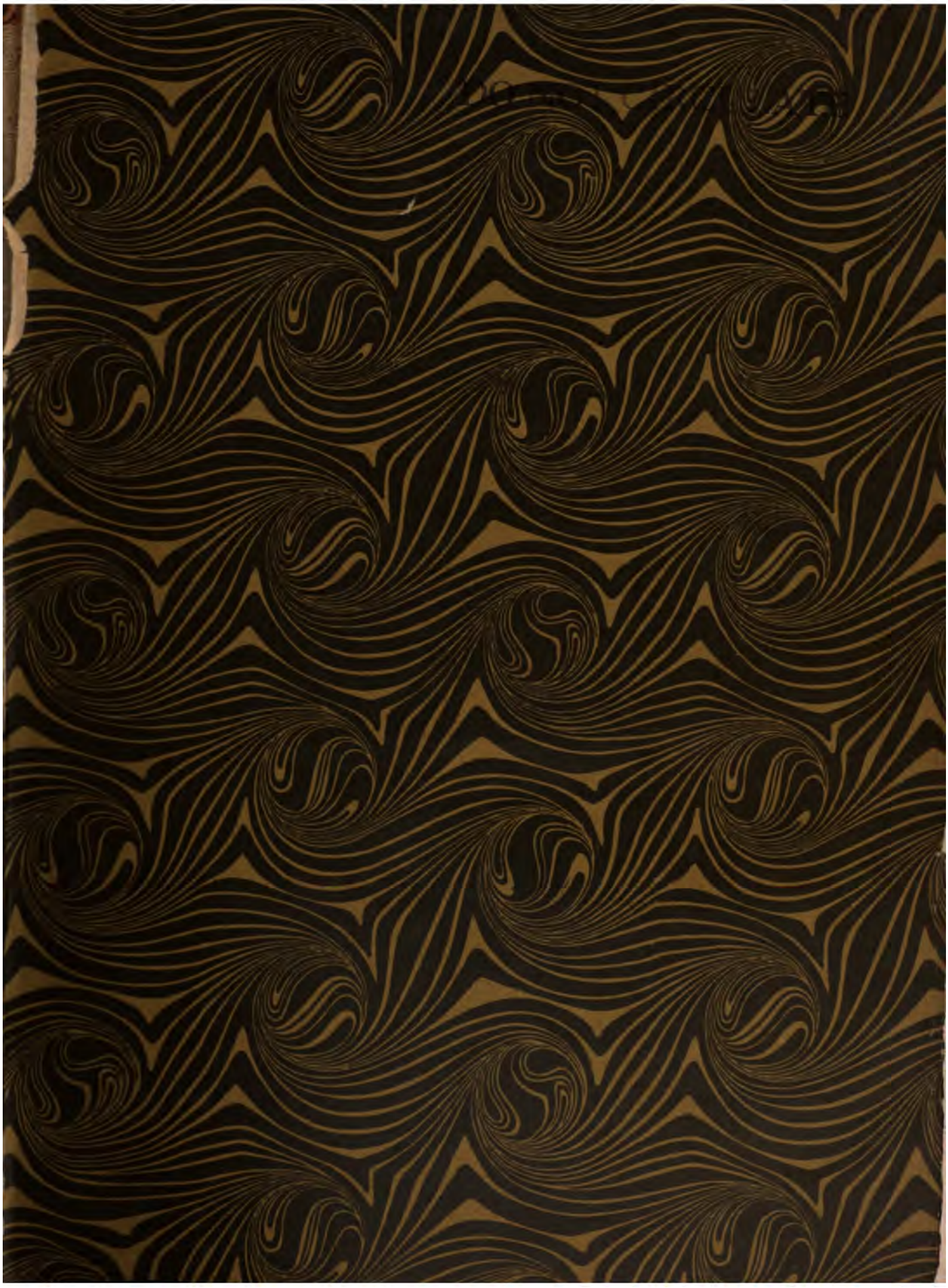
B 1,409,474

DONATELLO

DES MEISTERS WERKE

IN 277 ABBILDUNGEN


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Fine Arts
N
4
K6
v.11

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

Von dieser Sammlung sind bislang erschienen:

Bd. I: RAFFAEL . . . . . M. 5.—
„ II: REMBRANDT (I. Gemälde) . . „ 10.—
„ III: TIZIAN . . . . . „ 7.—
„ IV: DÜRER . . . . . „ 10.—
„ V: RUBENS . . . . . „ 12.—
„ VI: VELAZQUEZ . . . . . „ 6.—
„ VII: MICHELANGELO . . . . . „ 6.—
„ VIII: REMBRANDT (II. Radierungen) „ 8.—
„ IX: SCHWIND . . . . . „ 15.—
„ X: CORREGGIO . . . . . „ 7.—

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART

DONATELLO

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

ELFTER BAND

DONATELLO

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1907

MOU

Bildnis Donatellos

Aus einem Gemälde von Paolo Uccello im Louvre zu Paris

DONATELLO

DES MEISTERS WERKE

IN 277 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

PAUL SCHUBRING

STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1907

Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 30 Mark

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

Florenz im 15. Jahrhundert, von S. Miniato aus gesehen
Nach einem gleichzeitigen Holzschnitt

Donatellos Leben und Kunst

Donatello hat seine Auferstehung erst vor zwanzig Jahren erlebt. Als man sich rüstete, seinen 500. Geburtstag zu feiern (1886), sah man genauer zu, was man eigentlich zu bewundern habe, und da fand man unerwartete Schätze. Die deutsche und französische Kritik hatte schon seit der Trocadero-Ausstellung in Paris 1878 begonnen, das einzelne zu sichten, und Wilhelm Bode hat schon damals die Hauptsache zurechtgerückt; er ist dieser Arbeit bis zur Stunde treu geblieben, und ihm gebührt der erste Platz unter den Donatello-Forschern. . Neben ihm sind Schmarsow, v. Tschudi, Semper, Courajod, Müntz, v. Fabriczy, Cavalucci, Semrau, Voege, Pastor bemüht gewesen, die Probleme zu formulieren und die weitere Diskussion zu eröffnen, die auch heute noch im Fluß ist. Die beiden letzten Arbeiten stammen von A. G. Meyer und F. Schottmüller; das letztgenannte Buch enthält auch ausgezeichnete Regesten. Heute hat Donatello seinen sicheren Platz nicht nur unter den Künstlern der Renaissance, sondern unter den Plastikern aller Zeiten. Es hieße seinem Helden einen schlechten Dienst leisten, wollte man ihm zuliebe Michelangelo herabdrücken; eher ist zu besorgen, daß unter dessen Vorläufern neben Donatello Gleichberechtigte wie Quercia vergessen werden. Aber innerhalb der florentiner Quattrocentoplastiker bleibt Donatello doch zweifellos der Erste; selbst Verrocchio erscheint neben ihm als ein Ordner von nicht so souveräner Art. Donatello zu kennen und zu lieben ist ein Vorrecht, dessen Zauber nie abnimmt. Man sieht zwar mit der Zeit auch hier die Schwächen, die zu leugnen schlecht zur echten Liebe stimmt; aber das Ringen dieser keineswegs elastischen Natur wird um so spannender, je weniger uns der Weg zum Ziel selbstverständlich erscheint. Das Große liegt nicht nur in dem, was erreicht wurde, sondern in der durchschlagenden Art Dona-

186773

tellos, die im dichtesten Gestrüpp Bahn brach und weit über die eigne Kunst heraus auf Jahrhunderte die Wege festlegte. Wie man Michelangelo den Vater, so kann man Donatello den Großvater des Barock nennen. Michelangelo vor allem hat sich diese Pionierarbeit zunutze gemacht und den ersten Verhau zur Via triumphalis erbreitert. Wie die Kuppel von St. Peter ohne die des florentiner Doms undenkbar ist, so bildet für den Plastiker Michelangelo der Plastiker Donatello die Voraussetzung.

* * *

Ihn zu verstehen will nur in Florenz gelingen. Wer die Rusticablöcke dieser Steinstadt nicht kennt, wer die „sassi vivi" des alten Etruskerlandes, das Wesen des Toskaners und die Eigenart dieses Menschenschlages nicht liebgewann, dem muß vieles bei Donatello herb, unhold und seelenlos erscheinen. Man erwarte bei Donatello nicht in erster Linie eine Betreuung des Gemütes wie von Dürerschen Madonnen. Drängen die Empfindungen der Südländer überhaupt nicht auf das Sentimentale — wer dies bei Raffael immer wieder betont, übersieht die Hauptsache dieser künstlerischen Potenz —, so geht Donatellos Sprache bewußt einseitig auf das Starke und die Energie, vor der alles Familiäre schleunigst Reißaus nimmt. Die Mehrzahl seiner Arbeiten dient der Straßen- und Kirchenkunst; über hohe Hallen, weite Plätze, steinerne Mauern, blicken die lebendigen, festen, glühenden Augen seiner Gestalten. Ein Geschlecht, zum Herrschen mehr als zum Flüstern geschaffen; lockend und buhlerisch kommt nichts heran. Man muß in Florenz langsam das Gefühl dafür bekommen, was man hier unter Gesundheit und frischem Leben versteht; aus diesem Reich der Kraft und der Ursprünglichkeit treten dann die Kinder Donatellos wie Heldensöhne im Sonnenschein hervor. Nicht auf die höhere, sondern auf die eigne Kraft vertrauend, bereit, jeden Augenblick den Arm zum Schlag zu heben oder den Schild in die Linke zu werfen, stehen diese Kinder der florentiner Scholle mit festem Stand auf der wohlbehüteten Erde; ihr starker Sang preist das frische Brausen des Blutes und die feste Zuversicht des gestählten Leibes. Erst innerhalb dieses Kanons der Gesundheit und der Bereitschaft entwickelt sich dann das, was der Nordländer Seele nennt. Aber auch da sei vor der Enttäuschung gewarnt. Der „Disprezzo" ist die Lieblingsnote Donatellos und das Wilde wird lieber gegeben als das Zahme. Nie mildert er das Schauerliche und mit den Zeitgenossen sieht er in blutigen Vorgängen nicht das Abstoßende, sondern das Außerordentliche. Eine Zeit, die keine Polizisten kennt, wo jeder die Faust in der Tasche ballt, wenn er eine Straßenecke passiert, oder unwillkürlich an den Dolch faßt, wo der Zweikampf Sport ist und das Leben nicht als das höchste Gut gilt, muß andre Werke in Marmor und Bronze aufstellen als unsre verzärtelte Gegenwart, die überall Beschwerdebücher auslegt. Leute, die mit der Kraft ihres Armes oft ihr Leben geschützt haben, freuen sich sehr lebhaft an einem kraftvollen Marmorarm und verdanken der Darstellung fester Leiblichkeit eine echte Erfrischung. Wozu braucht nun solch ein Held noch tiefe Gedanken und eine liebliche Seele zu haben? Sucht man diese, so wird man bei Donatello oft leer ausgehen. Das Heroentum seiner Gestalten ist nicht christlich, wenn auch alle Figuren christliche Namen tragen; die hier dargestellten Tugenden haben mit Demut und Feindesliebe selten etwas zu schaffen.

Sehr bezeichnend ist auch, daß diese Kunst sich fast ausschließlich mit dem Manne beschäftigt. Der Junggeselle Donatello wollte von der Frau nicht viel wissen, abgesehen von ihrer Verklärung in der Madonna. Die goldene Zeit des frühen florentiner Quattrocento bevorzugt überhaupt den Mann, namentlich den Jüngling; ihr Schönheitsideal ist der nackte Jüngling, wie ihn Michelangelo schließlich im David heroisiert.

Weder stehend noch liegend, weder bekleidet noch nackt spielt die Frau in der damaligen Kunst eine eigne Rolle. Man „sprach“ nicht mit ihr. Die Verblüffung, die Michelangelos Medicigräber in Florenz hervorriefen, beruhte zum großen Teil darauf, daß er hier zwei nackte liegende Frauen gab, dergleichen man noch nie in Marmor gesehen. Auch die florentiner Malerei versteht sich erst in den Tagen Botticellis und Lorenzo di Credis dazu, die Ignuda zu geben; aber stehend und nicht liegend wie in Venedig. Bei Donatello gibt es eigentlich nur stehende Männer, die meist bekleidet sind, da die Gotik ja gerade die Gewandsprache sehr entwickelt hatte. Das Nackte erschien zunächst als das Reizlosere, Billigere. Und noch ist die Zeit nicht gekommen, welche mit der Oberfläche der Haut, mit dem Spiel zarter Bettungen, mit der Enervation spricht; diese führte erst Leonardo herauf.

Diese Bemerkungen wurden vorausgeschickt, um zu erklären, warum Donatello nie populär werden wird und was man von diesem Manne nicht erwarten soll. Nicht er kommt zu uns, wir müssen ihn bestürmen. Dem Trotzigen antwortet er dann mit unbeschreiblichen Worten. Die Verklärung einer höchsten Schönheit, die über Michelangelos Blöcken leuchtet, hat Donatello nur selten gefunden; sein Streben ging nicht auf Abrundung, sondern auf Charakterisierung. Er ringt sich aus der gotischen typischen Welt los und zur Individualisierung durch; in dieser verharrt er und auch der Fünfundsiebzigjährige kennt nichts Höheres, als die lebendige Persönlichkeit darzustellen.

* * * *

Donato di Niccolò di Betto Bardi, geboren 1386, stammte von einfachen Eltern; der Vater war Wollkämmer. Er hat keine Schule besucht und Latein hat er schlecht verstanden. Handwerkerluft liegt über den ersten fünfundzwanzig Jahren seines Lebens. Als die Behörde des florentiner Doms ihn, den Zwanzigjährigen, unter ihre Steinmetzen aufnimmt, steht er mit vielen andern „picchiapietra“ als bestaubter Marmorarbeiter hinter den schönen weißen Karrarablöcken, die aus den Maremmen den Arno herauf in Kähnen angekommen und von mächtigen Stieren vom Wasser zur „Hütte“ hinter dem Chor des Domes herangeschleppt sind. Der Vater ist ihm früh gestorben. Wie Dürer hat er die Mutter dann zu sich genommen, die bei seiner Geburt schon vierzig Jahre alt war; achtzigjährig ist sie im

Donatellos Wohnhaus hinter dem Chor des Domes in Florenz
Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

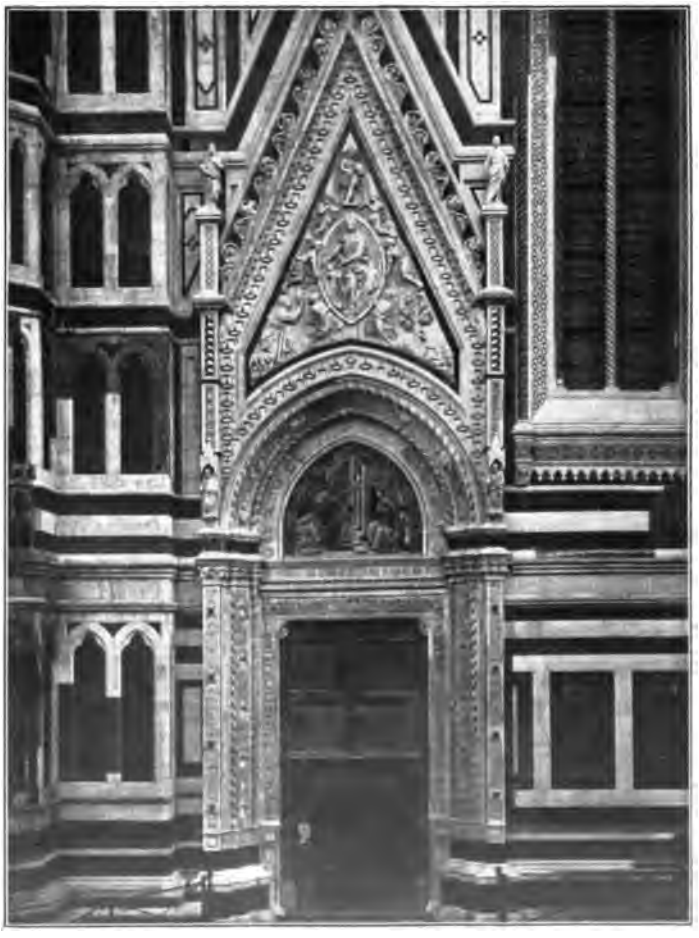
Anfang der dreißiger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts bei ihm gestorben. Vielleicht war das mit ein Grund, weshalb Donatello nicht geheiratet hat; er war beim Tod der Mutter schon fünfundvierzig Jahre alt. Uebrigens haben alle die bedeutenden Künstler des Quattrocento die Ehe verschmäht, z. B. Alberti, Leonardo, Michelangelo, Brunelleschi, Luca della Robbia. Soviel wir wissen, blieb Donatello bis zum Tode der Mutter außer kleinen Reisen nach Pisa und Siena dauernd in Florenz. Erst 1432 machte er sich mit dem Freund Brunelleschi nach Rom auf. Der Tod Martins V. mag ihn zu der Exkursion veranlaßt haben; denn wenn ein neuer Papst kommt, muß der alte ein Grabmal erhalten und auch sonst gibt es Aufträge. Donatello war damals sechsundvierzig Jahre alt, also zehn Jahre älter als Goethe bei seinem Eintritt in Rom. Unwillkürlich fragt man sich, ob er noch lebendig genug war, eine neue Welt aufzunehmen, oder ob er — wie Herder — schon zu alt war. Rom litt damals noch an den Folgen des avignonesischen Interims; die Paläste waren verfallen, der Lateran unbewohnbar, viele Kirchen der alten Zeit verwahrlost. Aber Donatello suchte nicht Mosaiken, nicht Tabernakel und Ambonen — auf die Kosmatenkunst hat er wohl ziemlich gleichgültig geschaut —, sondern er ging mit dem Freund zum Kolosseum und Septizonium, zu den Triumphbögen des Konstantin und des Titus, vor allem zu den Stellen, wo geborstene Säulen und ein Stück Architrav herumlagen, um die antiken Glieder, Profile und Bildungen abzuzeichnen. Während die platonischen Freunde Cosimo Medicis in Florenz sich zusammen setzten und in heißem Bemühen den Plato und Vergil übersetzten, schrieben sich die beiden Künstler in Rom die Ovoli und Dentalen ab. Man hielt sie für Schatzgräber, weil sie oft eine Bodenschwellung aufstocherten, wo sie ein antikes Stück vermuteten. Etwa ein Jahr blieb Donatello in Rom; die Hoffnung, dauernd dort Arbeit zu finden und vielleicht die Türen für St. Peter zu gießen, hat sich nicht erfüllt. — Nach weiteren zehn florentiner Jahren, die sehr fruchtbar waren, rief den fast Sechzigjährigen ein Auftrag nach Padua, wo er volle zehn Jahre verblieb und eine vielseitige Entfaltung seiner Kräfte erlebte. Siebzigjährig nach Florenz zurückgekehrt, geht der Greis mit dem Feuer der Jugend wieder an neue Aufträge, zu denen ihn das Gelingen der paduaner Großgüsse ermutigt hatte; auch für Siena ist er aufs neue tätig. Die letzten Jahre freilich war er gelähmt und ans Bett gefesselt. Am 13. Dezember 1466 starb Donatello — zwei Jahre nach seinem Gönner Cosimo Medici. In die Krypta von S. Lorenzo wurde sein Sarg neben den Cosimos gestellt, in eben der Kirche, für die er so viel geschaffen hatte. Heute erinnert ein modernes Grab in einer Seitenkapelle des linken Querschiffes der Kirche an den Schöpfer des Innenschmuckes der Sakristei.

Also weitaus die größte Zeit seines Lebens war Donatello in Florenz und für Florenz sind die meisten Arbeiten entstanden. Außer Pisa, Siena, Rom und Padua hören wir noch von Aufträgen für Mantua, Ferrara, Verona, Neapel. Nicht alles ist ausgeführt worden. Neben Giottos und Michelangelos Leben erscheint dasjenige Donatellos stabil. Nun ist ja aber auch Florenz damals die lebendigste Stadt Italiens gewesen, der auch der Hader wenn auch nicht der Geschlechter, so doch der Tyrannen erspart blieb. Damals stieg die Domkuppel langsam in die Höhe, und nur in ihrem Schatten hat sich Donatello glücklich gefühlt. Sagt doch ein florentiner Sprichwort, daß „fern der Kuppel" gleich sei mit „miseria". Die Auftraggeber sind zunächst der Dom, dann die Zünfte; seit 1425 etwa tritt er zu Cosimo Medici in Beziehung. Auch die Martelli, die Pazzi, die Orlandini begehren seine Kunst. Von den florentiner Kirchen meldet sich die der Franziskaner; für die Dominikaner in S. Maria novella hat er seltsamerweise gar nichts gemacht. Verschiedene Kirchen der Nachbarschaft,

der Dom in Siena und Prato begehren seine Hilfe. Für den florentiner Dom hat er fast vierzig Jahre lang gearbeitet. Dann erst hatte er für die Kirche der Medici, S. Lorenzo, freie Hand. Daneben ist Donatello auch als Ingenieur 1430 mit Brunelleschi und Michelozzo in Lucca tätig — wahrscheinlich handelte es sich um eine künstliche Ueberschwemmung. Nach Padua wird er als Architekt berufen, um den Ausbau des Chores im Santo zu leiten. Erst im Laufe der Jahre traten dann die Aufträge der großen Bronzen hinzu.

* * *

Die früheste Arbeit Donatellos, die wir kennen, stammt von dem Zwanzigjährigen. Damals ist die Lernzeit schon vollendet. Als 1401 die Florentiner die Konkurrenz um eine neue Bronzetür für S. Giovanni ausschrieben, war Donatello ein fünfzehnjähriger Bursche, der als Mitbewerber noch nicht in Frage kam. Aber nach Vasari soll er bei Ghiberti den Bronzeguß gelernt haben. Wahrscheinlicher ist, daß er bei dem Marmorplastiker Nanni di Banco in der Lehre war; denn an dessen freilich erst später vollendetem schönem Portal der Nordtüre des Doms, der Porta della Mandorla, mit dem Relief der Gürtelspende, befinden sich die zwei kleinen jugendlichen Propheten gestalten von 1406, die als erste Arbeiten Donatellos gesichert sind (S. 1). Es sind keine Propheten, „an Weisheit schwer und Bildung", sondern junge, fast schüchterne Gestalten stehen dort oben neben dem Tympanon. Ganz gotisch ist noch der linke mit dem seltsam bewegten unruhigen Mantel, dem vorgestreckten Kopf, den unsicher greifenden Händen. Anders wirkt der Bursche rechts, wo das Gewand viel mehr Echo der Gestalt ist, wo das linke nackte Bein zum Schritt vortritt und alles sich auf die Hauptfalte konzentriert, die von der linken Hüfte zum rechten



Das Nordportal des florentiner Doms (Porta della Mandorla)
Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Fuß geht. Wie kam Donatello dazu, dem sakralen Akt der Gürtelspende zwei heilige Knaben und nicht Männer zuzugesellen? Er hat sich wohl an die Figuren der Alten noch nicht herangetraut und das gebildet, was ihm am vertrautesten war, nämlich sich selbst und seine Altersgenossen. Der Marmor-David im Bargello (S. 2) besticht schon allein durch die schöne dunkelgelbe Patina des Marmorblockes. Man hat damals den Marmor, bevor er poliert wurde, in Wachs gebadet und so seine kreidige Weißheit gegilbt. Dieser David ist ein Knabe nach den Worten der Bibel, „bräunlicht und schön", elastisch und zäh. Er steckt in dem Lederkoller, der Mantel ist keck um die Schultern geknüpft; das linke Bein ist nackt. Etwas unnötig renommistisch ist der linke Arm in die Hüfte gestemmt. Lässig hält die herabhängende Rechte die Schleuder, in der noch ein Stein hängt. Der fährt klirrend an den andern Stein, der mitten in der Stirn des toten Riesen klafft. Dies alte Haupt ist von ergreifender Bildung, wie es mit gebrochenem Auge auf der Seite liegt, umflutet von langem ungeschnittenem Haar — eine Simsonanspielung —, edel abströmend in den Bartlinien. Wieviel Schicksal, Heldentum und Bitterkeit liegt da vor den Füßen des jungen Mörders, dessen eignes Gesicht so kindjung herüberblickt! Er hat sich den Kopf auch besehen — nun kommen die Gratulanten, und da heuchelt er Gelassenheit. Die Doppelgebärde des eingestemmten und schlaff herabhängenden Armes kommt später so oft wieder vor, daß man vermuten darf, Donatello habe seine Arme oft so getragen. Die Bildhauer bilden ja unwillkürlich am liebsten die Eigentümlichkeit der eignen Haltung ab. Zwei Dinge sind seltsam: das Schwert des Riesen fehlt, mit dem der Knabe den Betäubten enthauptet hat; und was soll der Mantel, der den Knaben doch nur behindern konnte? Nun, Donatello brauchte den Mantel um der Falten willen, und das Schwert konnte er gerade nicht brauchen. Es gibt höhere Gesichtspunkte als die Treue der Uniform! Unter dem etwas großsprecherischen Knoten des Mantels liegt lebendig blühend die junge

Or San Michele in Florenz. Fassade an der Via dei Calzaiuoli

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Brust; das seitlich geschnürte Koller verhüllt die Leibesform nur wenig. — Die Statue sollte in den Dom kommen; aber als sie so schön ausfiel, beschloß man, sie in das Rathaus zu bringen, wo sie besseres Licht hatte. Vielleicht ist die Statue König Davids, die heute im Berliner Museum steht (von Antonio di Banco?), statt dieses Davids damals in den Dom gekommen.

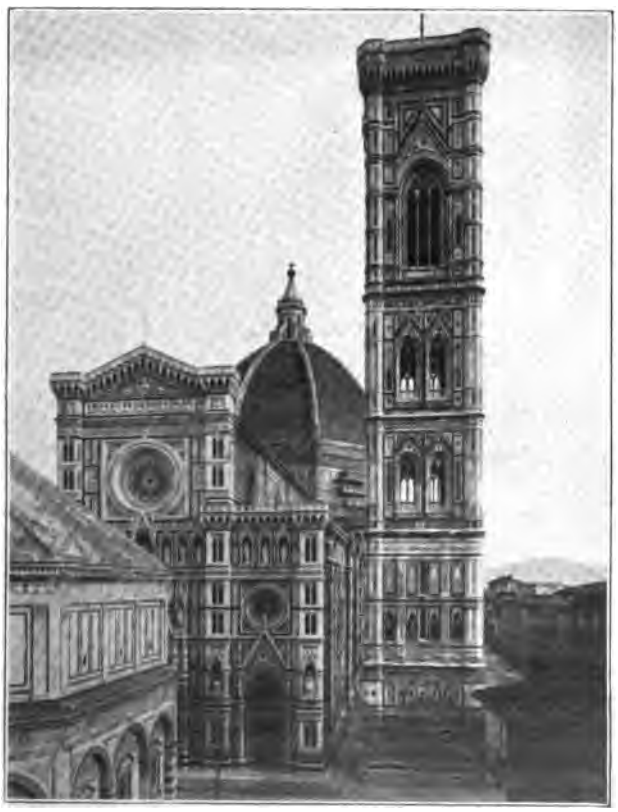
Nun folgt die erste Sitzfigur, überlebensgroß, der Johannes Evangelist (S. 3). Er war mit den Statuen der drei andern Evangelisten dazu bestimmt, an der Fassade des Doms neben dem Hauptportal zu thronen. Heute befinden sich die vier Riesen in den Seitenschiffen des Doms; sie verschwinden nun fast in dem ungeheuern und zu dunkeln Raum. Sie waren in Tabernakel gesetzt. Johannes saß vermutlich rechts neben dem Portal, als Genosse des Matthäus. Hier treffen wir zum erstenmal das Männergeschlecht Donatellos, bei dem Festigkeit und Ernst, Energie und lodernde Kraft zusammenklingen. Geradeaus sitzt dieser starke Apostel und blickt ruhig und nicht ohne Spott auf das Getümmel der Menschen auf der Straße. Ein wenig dreht sich der Kopf nach rechts, nach links schieben sich die Knie. Dadurch spannt sich die Haltung. Das Buch ist aufrechtgestellt und stützt das Gelenk der linken Hand. Schwer wie eine echte Bildhauerhand liegt die andre auf dem Schenkel. Die breite schöne Brust ist nicht verhangen vom Mantel; majestätisch flutet der Bart auf sie herunter. Erregt werden die Falten erst zwischen den Knien; hier gehen die Wogen so hoch, daß sie die Beine gänzlich überschäumen. Kaum arbeiten sich die Fußzehen aus dem Strudel hervor. Diese Freude am Faltengewoge ist noch gotisch. Wenn Donatello aber die Falten an den Beinen so rauschen ließ, so tat er es doch vor allem dem kompakten Volumen zuliebe. Er fürchtete sonst unten zu offen, zu dünnsäulig zu werden. Erst Michelangelo, dessen Moses überhaupt der Sohn dieses Vaters genannt werden darf, löste dann dieses Problem trotz aller Falten mit den starken nackten Knien.

1411 kam ein Auftrag an Donatello für eine andre Nische. Die florentiner Zünfte wollten ihr Zunfthaus, den Kornspeicher Or San Michele, mit den dreizehn Heiligen der Gilden schmücken. Die frühesten Statuen hat Nanni di Banco gearbeitet, der in der ersten Nische die vier Heiligen der Maurer, Zimmerleute, Schmiede und Steinmetzen vereinigte und im selben Jahr (1408) auch den Patron der Fleischer (beccai), St. Petrus, aufgestellt hat (S. 6). Die Arte della lana gab 1409 ihren Heiligen, S. Marco, Niccolò d'Arezzo in Auftrag, der aber 1411 zurücktrat. Ob Donatello einen schon angehauenen Block erhielt, wie später Michelangelo den Agostino di Duccios, aus dem er den David machte? In farbig reichgeschmückter gotischer Nische steht die bis zum Ansatz der Wölbung der Nische reichende große Evangelistengestalt auf einem flachen, geschnürten Kissen (S. 4 u. 5). Der Talar läßt die in Sandalen steckenden Füße frei und auch der Mantelzipfel schießt über den linken Fuß herüber. Die Rechte hängt steil herunter, die Linke hält lässig das noch aufgeschlagene, gegen den Leib gedrückte Buch. Der Heilige scheint eben im Lesen gestört worden zu sein, denn er steht an der Südwestecke des Gebäudes; um die Ecke kommen gerade Leute und Markus blickt nach rechts, was es sei. Natürlich sind wir, die Betrachter, der Störenfried. Wir kommen aus der dunkeln Kirche, von Orcagnas Tabernakel, auf die helle Straße heraus, biegen um die Ecke — da trifft uns das Auge dieses heiligen Mannes. So reich die Sprache seiner Tracht, reicher noch sind die Bildungen des Kopfes. Wer könnte diesen markigen Schädel, die Kraft der Stirn, den Bau der breiten Nase und vor allem das Schäumen der Bartwellen je vergessen? Es ist ein Haupt wie das Poseidons, aus dessen Bart zwei Delphine herausschießen. Donatello ist damals sechsundzwanzigjährig. Der erste Schönheitsdrang überkommt ihn. „Schönheit" war das Programm Ghibertis, der damals der ge-

feiertste Plastiker war. Im gleichen Sinn ist auch der Markus konzipiert. Es ist kein Zufall, daß gerade vor dieser Figur Michelangelo gern stehen blieb.

Die zweite Eckstatue (Nordwestecke), der S. Giorgio (S. 7 bis 11), ist in fast allen Teilen das Gegenteil des Markus, wie ja auch die Panzerschmiede (corazzai) sich ihren Heiligen anders gedacht haben werden als die Leineweber. (Das Original im Bargello; am alten Platz eine matte Nachbildung in Bronze.) Dieser Georg ist jung, knapp in der Rüstung, herrisch-stolz in der Haltung. Auch er blickt zu der Ecke; seine Worte werden weniger milde die schwatzenden Kirchgänger willkommen heißen. Der Leib steckt in demselben Lederkoller, wie es David trägt; vom Gürtel an erst schützt das eiserne Geschübe, das auch die Schenkel und die Arme deckt. Immerhin fehlt zur vollständigen Rüstung noch der Helm und das Schwert. Der steile schmale Schild mit dem Wappen der Kommune steht vor den gespreizten Beinen. Lässig liegen die Finger an den kühlen Rändern. Von Kampfbereitschaft ist keine Rede; denn womit sollte der Heilige den Gegner angreifen? Auch die Spannung des Gesichts ist nichts als muntere Aufmerksamkeit. „Nicht frech herausfordernd, aber des Angriffs gewärtig;" „zugleich finster und gottvertrauend" lauten tiefsinnige Erklärungen. Dieser bedarf es nicht. Spannung im Sinne elastischen Wachseins — das genügt. Man sollte überhaupt nicht so viel in Psychologie machen, sondern die Erscheinung und das Bild im ganzen aufnehmen. Der Italiener spielt selten Versteck. Er sagt seine Absicht offen und ohne Nebengedanken.

Florentiner Helm. 15. Jahrhundert
Florenz, Museo Nazionale
Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



Der Campanile des florentiner Doms. Westseite
Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Interessant ist der Knoten, den man mit dem des Marmor-David vergleiche. Der des

Teil des Campaniles am florentiner Dom mit den Statuen Donatellos
Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Georg ist plastischer und geballter. Er sitzt genau so weit nach links, als das Gesicht sich nach rechts (vom Beschauer) wendet. Sehr stark spricht die Belichtung der linken Körperseite, wo nur das schwarze Mantelloch unter dem Arm dunkel gähnt. Der Kopf, der in der Bronzekopie sehr flau herausgekommen ist, betont das Blanke junger Wangen; auch ist im Gegensatz zum Kahlschädel des Markus das kurze Haar hier besonders dicht und fest. Die Stirn bleibt ziemlich hoch. Gegenüber der interessanten Partie des Nasenansatzes enttäuscht der matte Mund.

Wie dieser Georg vom Rücken und in voller Rüstung aussieht, sagt das Relief der Predella (S. 12 unten), wo er wirklich im Kampf ist und die Kunst der Corazzai sich bewährt. Für diesen Reiter fand Donatello ein Vorbild in Andrea Pisanos Cavalleria-Relief am Campanile (Abb. nebenstehend). Man beachte, wie Donatello die Landschaft gibt, wie suggestiv die paar Bäume wirken. Rechts der Marmorpalast des kappadokischen Königs, links die Höhle des Drachen. Solche Kulissen liebte auch Ghiberti. Der Drache ein geflügelter Molch; er kommt ganz ähnlich auf dem berühmten Helm im Waffensaal des Bargello (Abb. S. XVI) vor. Pracht-

Andrea Pisano: Cavalleria. Relief am florentiner Campanile
Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

voll ist der Zusammenprall; beim Ansprung des geängsteten Pferdes gelingt der Lanzenstoß und schon fällt der Wurm zurück. Bebend sieht es das holde Geschöpf, das rechts in Angst vergeht. Es ist die erste weibliche Gestalt Donatellos. Florentiner Mädchen sind nicht zimperlich und auch diese Margarete hat nicht den Typus einer deutschen Konfirmandin. Ihr Zittern ist stark und ihre Angst geht nicht nur um das eigne Leben. Es ist die Angst der Liebe. So sagt es ja auch die alte Erzählung von Perseus, der seine Andromeda dann zur Liebe gewinnt. Die christliche Legende belohnt kärglicher; sie gewährt dem Sieger als Belohnung nur die Taufe von zwanzigtausend Einwohnern Silenas. Die Stadt und der König Sevio, der sonst immer dargestellt ist, glänzen hier durch Abwesenheit.

Altchristlicher Sarkophag
(Rom, Museum des Lateran. — Erste Gruppe links: Die Opferung Isaaks)

Unterdessen waren an Donatello neue Aufträge der Dombehörde gelangt. Der Campanile Giottos hatte im ersten Stock noch leere Nischen, in welchen noch keine Statuen standen; zum Teil sollten die vor vierzig Jahren aufgestellten gotischen Statuen durch bessere ersetzt werden. Man begriff wohl, was man an Donatello hatte. Für diesen muß es ein Vergnügen gewesen sein, an diesem schönsten Turm Italiens mitzuarbeiten! Er hielt sich auch nicht für zu gut, Arbeiten für diesen hohen Platz zu machen. Denn die Florentiner jener Zeit hatten bessere Augen als wir. Damals ging übrigens auch noch eine kleine Brücke vom Dom zum ersten Geschoß des Campanile herüber. An der Süd- und Nordseite ließ man die gotischen Statuen stehen, während die Westfront (Straßenseite) und die Ostfront (Eingangsseite) mit acht neuen Statuen versorgt wurden. Diese hat Donatello teilweise mit Beihilfe des Rosso und Ciuffagni gearbeitet. An der Westseite sind Hiob, Jeremias und der „Täufer" von Donatello, Obadja von Rosso; an der Ostseite Abraham, Habakuk, Josua und Moses, zum Teil unter Beihilfe Rossos gearbeitet. Zeitlich beginnt die Arbeit beim sogenannten Täufer (Straßenseite rechts) und dem Josua (Eingangsseite Nr. 3) 1412 und endet 1426 mit dem Jeremias und dem Zuccone (Straßenseite). Die Statuen sind, als 1588 die alte halbfertige Domfassade abgebrochen wurde, zum Teil auf andre Plätze gekommen. Möglicherweise wurden zum Beispiel der sogenannte Zuccone

Rosso: Obadja. Florenz, Campanile
Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

und der Jeremias gar nicht für diese Nischen gearbeitet. Doch wir müssen uns an das halten, was heute vorhanden ist.

Der sogenannte Täufer (1416), erste Statue links an der Westfront (S. 14), erweckt Zweifel wegen des Namens. Denn zum Täufer gehören ein Fell und ein Kreuzstab. Wir tun also besser, vom jugendlichen Propheten (Jonas?) zu sprechen. Die Beziehungen der Figur zu dem rechten Propheten an der Porta della Mandorla und zu dem Marmor-David leuchten ohne weiteres ein. Donatello hat viele Figuren des Täufers gearbeitet; aber alle seine Auffassungen haben eine bestimmte Beziehung auf das Schicksal oder die Eigenart des Wüstenpredigers, die hier fehlt. Der noch früher entstandene Josua (S. 13) zeigt Züge, die Donatello fernliegen und an Ciuffagni erinnern. Er hat etwas Aeusserliches, Renommistisches; auch ist die Art, wie der Prophet die Rolle hält, sehr undonatellesk. Der Habakuk (S. 14, 1416—1420) zeigt dem Jonas gegenüber einen Fortschritt, wenn er auch den Vergleich mit dem auf Nahsicht berechneten Markus nicht aushält. Aber man bedenke auch die Untersicht dieser Figuren, die von der Photographie nicht berücksichtigt ist. Ein ganz hervorragendes Stück ist der Abraham (S. 16), die einzigste Gruppe dieser Reihe und die einzigste „Höhenfigur". Denn auf dem Berg im Höhenwind fand jenes Opfer des Sohnes statt. Abraham ist denn auch der einzige, der nach oben blickt und horcht. Das Thema der Opferung Isaaks war in Florenz seit der Konkurrenz um die Battisteriotür 1401 sehr populär. Sechs Meister hatten damals gezeigt, wie sie diese Szene sich dachten, und unter ihnen war neben Brunelleschi und Ghiberti auch Quercia gewesen. Donatello gab nun zwanzig Jahre später statt des Reliefs diese Gruppe, die erste Gruppe seiner Hand mit dem ersten Akt. Ein Sarkophag im Lateran (Museo cristiano Nr. 174, Abb. a. S. XVIII) zeigt die gleiche Komposition, so daß möglicherweise bei Donatello eine Entlehnung vorliegt. Als einzige Andeutung der Szenerie genügt der Holzstoß, auf den der Patriarch den rechten Fuß stellt. Nun zwingt er den nackten Sohn in die Knie, reißt ihn an den Locken eng an seine Beine und legt schon den kühlen Stahl auf die junge Schulter. Wie bei Brunelleschi sucht der sich windende Knabe zu fliehen; wie ein Schrei wirkt sein hellbeleuchtetes rechtes Knie. Es ist das erste Kind Donatellos, das wir antreffen; nicht mehr im Puppenstand, sondern etwa zwölfjährig, schon mit dem vollen Bewußtsein der verzweifelten Lage und der Möglichkeit der Gegenwehr. Man glaubt eine Szene aus Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" hier zu erleben. Wundervoll kontrastiert der blanke nackte zusammengeschobene Körper mit dem senkrechten Gefältel an Abrahams Kittel. Der Kopf Abrahams ist dem des Markus sehr ähnlich.

Die Reihe schließen jene beiden mittleren Gestalten der Westfront, die unter dem Namen des Zuccone und des Jeremias (S. 15) gehen. Der Kahlkopf ist nach alter ikonographischer Tradition Hiob. Das bartlose Gesicht fast fleischlos, die brennenden Augen in Höhlen. Ein dürftiges Hemd hüllt die Glieder ein und läßt die mächtigen Arme nackt; zum erstenmal finden wir dies bei Donatello. Die Rechte scheint einen Striegel zu halten; sollte dieser sich auf Hiobs Aussatz beziehen? Die Linke hebt ein wenig den mächtigen Mantel, der in großen Bahnen vor der ganzen Gestalt niedergeht mit außerordentlichem Pathos. Ueber diesen Mann hat die deutsche Kritik seltsam geurteilt: „Ein zügelloser Wille hat die Körperkraft gebrochen, und die Reue fesselt seinen Blick an den Boden." Ich sehe hier vielmehr Heroentum und nicht das Resultat jugendlicher Ausschweifungen. Der rechte Arm verrät jedenfalls noch genug Kraft. Unsre Vorstellung von Jeremias ist durch Michelangelos Freskenschatten in der Sistina festgelegt; an diesen Dichter der Θρῆνοι dürfen wir hier nicht denken. Vielmehr äußert dieser Mann robusten Spott und lebhafte Bewegung. Im Gegensatz zum Hiob ist das

Gewand wild unruhig; sehr ausdrucksvoll sind der nackte Arm und die nackte Brust. Auch hier wieder dies Greifen der rechten Hand an den Schenkel, auch hier der steile Hals.

Der heute im Innern des Doms aufgestellte sogenannte Poggio Bracciolini (S. 13) gehört in die gleiche Reihe; auch er war sicher für die Hochansicht berechnet, wie namentlich die Behandlung des Unterkörpers verrät. Er steht dem Habakuk am nächsten und wird auch um 1420 vollendet sein. Die Taufe auf den florentiner Humanisten († 1459) läßt sich nicht halten, da dieser damals in Rom lebte und erst 1456 nach Florenz zurückkehrte. — Von diesen Gestalten gilt zum erstenmal Vasaris Ausdruck der „terribiltà".

In das Ende des zweiten Jahrzehntes des Jahrhunderts wird auch das hölzerne Kruzifix in S. Croce (S. 20) gehören, das durch Vasaris Anekdote über den Wettstreit mit Brunelleschi so populär geworden ist. Gäbe es diese Anekdote nicht, so müßte man sie erfinden; denn die beiden Arbeiten sind geradezu polar. Vielleicht spricht sich darin der Grund der Freundschaft dieser beiden Künstler aus, daß jeder beim andern das fand, was seiner eignen Natur versagt blieb. Der Bauernchristus steht im Gegensatz zur „persona delicatissima", wie Brunelleschi Christus nannte; die gedrungene Körpermasse gegenüber der gotischen Schlankheit. Donatello gibt einen auffallend breiten Schurz; Brunelleschis Christus (Abb. a. S. XXI) war völlig nackt, das heutige Schamtuch ist ein späterer Zusatz. Für die Plebs der Gemeinde von S. Croce — die Kirche liegt im Armenviertel — war Donatellos Gebilde sicher die klassischere Adresse. Brunelleschi hat sein Kreuz für die Patrizier Gondi gearbeitet, Donatello für seine Verwandten. Aber nicht nur die Besteller, die Künstler waren verschieden. Donatello hatte im David, Markus und Georg ein erstes Schönheitsideal verkörpert, das neben Ghiberti bestand und auch die Gotiker befriedigte. Was in der Malerei Giovanni da Ponte, Masolino, Lorenzo Monaco anstrebten, das war hier in der Plastik geboten und überboten. Dann aber gewann ein tieferes Forminteresse in Donatello die Oberhand; das Charaktervolle schien ihm wertvoller als der Linieneinklang. Wie verstohlen hatte er dies Bekenntnis zuerst bei den Figuren „in der Höhe" des Campanile gewagt. Der Beifall der Florentiner, die von Masaccio auf ähnliches hingeführt wurden, hat ihn ermutigt. Er trennte sich bewußt von dem Schönheitsideal. Es kommt jetzt die Zeit, wo sich Parteien bilden: hie Ghiberti, hie Donatello. Daß 1424 bei der Einweihung der ersten Bronzetür Ghibertis dieser die Majorität auf seiner Seite hatte, braucht nicht bezweifelt zu werden, wie denn Ghiberti überhaupt den Instinkten der Masse entgegenkam. Es gehörte Tapferkeit dazu, diesen Lockungen der Popularität zu widerstehen. Donatellos Geist war aber schon längst mit neuen Problemen erfüllt. Seine Kunst geht immer mit bewußter Einseitigkeit auf eine Richtung los; in dieser gibt er einige Proben, um sich dann ganz andern Problemen wieder einseitig zuzuwenden. Das eben ist die Dramatik dieses Künstlerlebens.

Ghiberti hatte 1414 an der Ostseite von Or San Michele (Via dei Calzaiuoli) die Täuferstatue für die Calimalazunft (Tuchhändler) aufgestellt, und zwar in Bronze. Daraufhin wurde beschlossen, die ganze Ost- und Westfront des Gebäudes, soweit die Nischen noch leer waren, mit Bronzestatuen zu besetzen. Ghiberti bekam nun auch die beiden Bronzefiguren der Rückseite, Matthäus und Stephanus, in Auftrag; aber die Hauptnische in der Mitte der Schauseite des Gebäudes wurde Donatello vorbehalten, der hier für die Parte Guelfa den S. Luigi in Bronze zu gießen hatte (S. 23).

War es für den Steinkünstler Donatello nicht ein Wagnis, plötzlich eine Bronze zu modellieren? Heutzutage sind die Linien, die das Material zieht, ziemlich verwischt, weil nur selten der Künstler in dem definitiven Material selbst arbeitet, sondern

sich mit dem Ton begnügt und oft erst während der Arbeit schlüssig wird, ob er sie in Stein oder Bronze machen will. Dies [illegible] öffnet der Stillosigkeit Tür und Tor. Denn schon die erste [illegible] muß die wichtige Materialfrage entscheiden. An der Arbeit in [illegible] Material entzünden sich außerdem die wichtigsten Einzelheiten. Donatello hat [illegible] betrachtet, als Gießer nie das Höchste erreicht. Vergleicht man zum Beispiel die Leistungen der sieneser oder gar der venezianer Gußhütte mit seinen Güssen, so steht er nicht gut da. Aber er hat, wenn auch nicht beim erstenmal, für die Bronze einen eignen Stil gefunden, der das Material nicht mehr wie Ghiberti im Sinne des Goldschmieds behandelt, sondern monumental. Dieser Stil steht im vollen Gegensatz zur Steinarbeit; denn Marmorarbeit heißt: wegschlagen und stehen lassen, Bronzearbeit aber: hinzutun und eindrücken.

Filippo Brunelleschi: Holzkruzifix, Florenz, S. Maria novella

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Der hl. Ludwig steht heute leider viel zu hoch und im falschen Lichte oben an der inneren Fassadenwand von S. Croce. Alle Aufnahmen lassen ihn zu kurzbeinig erscheinen. Er war für die Nische an Or San Michele bestimmt, welche heute Verrocchios berühmte Thomasgruppe birgt (S. 21).

Als Donatello an seine Statue ging, stand bereits Ghibertis Täufer in Bronze seit 1414 in der Nische links davon. Es galt also einen Priesterkönig neben einen Asketen zu stellen; man beachte die Krone am Sockel S. Luigis. Ghibertis Bronze ist ganz in ihrem Material gedacht, manche Partien sind ganz frei und unterschnitten. Aber sie ist durchaus gotisch, nicht nur wegen der geschwungenen ondulierenden Falten. Sie steht matt, der Oberkörper ist vorgeneigt, die Arme schließen sich nicht an den Körper. Es fehlt die Unmittelbarkeit der Bewegung, der Fluß einheitlicher Aktion. Doppelt geschlossen und plastisch erscheint neben dieser Figur diejenige Donatellos. Im hl. Ludwig hat er den ruhigen vornehmen Königpriester gegeben, dessen Auge nicht flackert, dessen

Hand nicht hastig sich bewegt. Jugend und Adel klingen hier seltsam feierlich zusammen. In dem königlosen Florenz wirkt dieser Prete-Rè besonders stark. Er paßt schlecht in die Kirche der Barfüßler. Es scheint, der geistliche Herr ist nach dem Hochamt aufgestanden, hat den Rauchmantel ein wenig zusammengenommen und das Pedum in den linken Arm geschoben, um am Schluß der frommen Feier die Massen zu segnen. Die Lippen sind geschlossen, das Haupt ist etwas erhoben, es macht die gleiche Bewegung wie die rechte Hand. Das priesterliche Ornat ist sehr einfach; alle die Brokatbordüren, mit denen ein Antonio Rossellino hier geprunkt hätte, fehlen und nur das schwere goldene Pedum, dem die Spitze leider fehlt, ist reich an kostbarem Schmuck. Die Erscheinung wirkt wie ein Friedensbote, der den aufgeregten Scharen der Gasse mit leiser Geste Ruhe befiehlt und Segen spendet. Diese Statue haben nicht Zünftler und Handwerker bestellt, sondern die Parte Guelfa, in deren Bezirk das Kornhaus lag, hatte sich ihren Heiligen hier aufgestellt. Zwischen dem griechischen Lukas und dem Florentiner Giovanni, den Patronen der Richter und Tuchhändler, steht der edle junge französische König, ein Vertreter des Landes, das so lange den Papst beherbergt hatte, der gerade am Tage, als die Statue begonnen wurde, nach langem Interregnum über Florenz nach Rom zurückkehrte. Die Ghibellinen hatten S. Niccolò zum Patron, den morgenländischen Bischof von Myra, dessen Gebeine in Apulien, dem Stauferlande, ruhen; die den Staufern feindliche Partei der Guelfen suchte sich bei den Romanen den Schutzherrn und wählte denjenigen, der zugleich heilig und Fürst war.

Michelozzo, der Schüler Ghibertis, hat nicht nur den Guß dieser acht Bronzestatuen Donatellos besorgt, er hat auch das Tabernakel für die Statue gemacht (S. 21). Dieses unterscheidet sich wesentlich von den gotischen Gehäusen der andern Figuren. Wir finden eine Pilasterordnung mit Giebel und Sockel; im Innern auf gedrehten Säulen eine Muschelapsis mit Schachbrettwulst. Die gotische Flächendekoration ist gänzlich aufgegeben, statt dessen sind die antikisierenden Bauglieder mit starker Restriktion gefüllt und alles Tragende ist zu scharfkantiger Energie gezwungen. Die Säulen winden sich unter der Last, die Muschel stöhnt in scharfen Rippen und der stark geschnittene Wulst verrät den gleichen Eifer. Auffallend ist die Häufung der Profile, die erklärlich wird aus dem ersten Rausch, den der wieder entdeckte „Rahmen" veranlaßte. Von figürlichen Teilen finden wir die Trinitätsmaske (S. 22), wie sie ähnlich auf dem Hochaltar der S. Trinità, der Hauptkirche der Parte Guelfa, vorkommt, und die beiden schönen Masken am Sockel (S. 12), die mit großen Augen die Via dei Calzaiuoli herunter- und heraufschauen. Sie sind ebenso wie die nackten, einst das welfische Wappen im Kranz haltenden Putti römischen Sarkophagen entlehnt, wie deren einen zum Beispiel der Bargello besitzt. Das Tabernakel entstand gleichzeitig mit Masaccios ähnlich gerahmtem Trinitätsfresko in S. Maria novella; auch die Ordnungen der Vorhalle Brunelleschis an den Innocenti sind der unsers Tabernakels ähnlich. Donatello war, wie die alten Novellen melden, mit diesen beiden Künstlern nahe befreundet, während Ghiberti und der junge Luca della Robbia im andern Lager standen. Der Tabernakel an Or San Michele gehört zu den am häufigsten wiederholten Mustern der Renaissancedekoration. Wenn Stimmen laut werden, welche das Tabernakel Donatello und Michelozzo nehmen wollen, um es gleichzeitig mit Verrocchios Gruppe (nach 1463) zu datieren, so muß diesen geantwortet werden, daß die Formensprache dieser Pilasterordnung durchaus in das frühe Quattrocento weist. Die Ludwigstatue soll zu groß sein für das Gehäuse — nimmt man den Sockel weg, auf dem jetzt Verrocchios Christus steht, so hat sie Platz. Ein Stucco in der Sammlung von Beckerath in Berlin zeigt eine Nachbildung des Tabernakels mit dem hl. Franz in der Mitte; auch dies weist darauf hin, daß ursprünglich nicht eine Gruppe, sondern

eine einzelne Gestalt in dem Tabernakel stand. Zudem ist das Tabernakel für die jetzige Gruppe doch offenbar zu klein. Thomas bleibt draußen vor dem Gehäuse. Die Natur freilich hat diesen scheinbaren Mangel in einen Vorzug verwandelt; der häufig beregnete Thomas hat eine hellgrüne stumpfe Patina bekommen, während Christus die dunkle blanke Bronze zeigt. Dies Kolorit steigert die Charakterisierung der Figuren aufs schönste.

1419 war der Papst Johann XXIII. in Florenz gestorben, der nach seiner Absetzung durch das Konstanzer Konzil bei den Medici ein Asyl gefunden hatte. Ueber die Jugendzeit Baldassare Cossas, der einen Sohn und eine Tochter öffentlich anerkannte, liefen schlimme Gerüchte um, weshalb man ihn in Konstanz für unwürdig hielt, das Haupt der Christenheit zu bleiben. Ja, er wurde in Haft genommen und erst befreit, als der neue Papst Martin V. im Februar 1419 nach Florenz kam, wo Baldassare Cossa sich ihm zu Füßen warf. Er wurde rehabilitiert und dann zum Kardinalbischof von Tusculum am 29. Juni ernannt. Aber schon am 23. Dezember desselben Jahres starb der einstige Papst, arm wie eine Kirchenmaus. Cosimo Medici ließ ihm nun das Grabdenkmal setzen, und zwar an sehr ungewöhnlicher Stelle, nicht in S. Croce oder dem Dom, sondern im Baptisterium, das als die älteste Kirche der Stadt den höchsten Ruhm hat. So kam es, daß heute zwischen den bunten Platten des Mittelalters plötzlich das weiße Renaissancegerüst dieses Grabmals steht (S. 24—26).

Vor jeder der acht inneren Wände dieses Baues stehen unten zwei Säulen, die den vorspringenden Architrav tragen. Zwischen zwei solche Säulen wurde das Grabmal eingeordnet; damit wurde für Florenz der Typus des hohen, in die Wand eingelassenen, nicht vorgebauten Grabes geprägt. Ein Jahrhundert lang hat man an dieser Anordnung festgehalten. Donatello folgte alter Tradition, wenn er den Sarkophag auf Konsolen stellte, und zwar so hoch, daß er das Parterre nicht beengte. Der Tote wurde nun aber nicht direkt auf den Steinsarg gelegt, sondern auf eine von Löwen getragene Bahre, die auf dem Sarkophag steht. Neu war Donatellos Entschluß, die Figur aus Bronze zu bilden. Baldassare Cossa trägt nicht das papale, sondern das episkopale Gewand; das Pedum fehlt. Er scheint zu schlafen. Eben ist der Vorhang aufgezogen, der sonst den Schlummernden verhüllt. Aufs neue erscheint nun der Tote den Nachfahren in jenem letzten Erinnerungsbilde, in dem sein Andenken sich monumentalisiert hat, dem der Aufbahrung. Die Perpetuierung des Katafalks ist das Motiv. Und wie bei jener Totenfeier über dem offenen Sarg das Madonnenbild des Altars geleuchtet hat, so schwebt auch hier über dem Toten die Halbfigur der Madonna herab. Die drei christlichen Tugenden, welche den Unterbau tragen, lesen sich nun wie die drei Teile der Leichenpredigt. Auch fehlen im Stein die Blumen und Kränze nicht, wie sie in jener Feierstunde um die Kerzen standen. Auf den Nordländer wirkt solch eine Totenfeier fremdartig und wohl gar pathetisch. Aber am Mittelmeer sucht man am Grab den Schein des Lebens zu wecken. Wie die griechischen Stelen die heiterste und blühendste Stunde des Lebens darstellen, das hier schläft, so halten die Gräber der Renaissance die von den Fittichen der Ewigkeit umrauschte letzte Stunde fest, in der das Bild des Verstorbenen oft mehr Gewalt bekam, als je der Lebende verbreiten konnte; dadurch rückte der Tote in die Kategorie der Ahnen und Heroen, deren Schlummer Kraft hat und deren stumme Gegenwart den Enkel befeuert.

Die Sprache dieses Grabmals zu verstehen erscheint uns wichtiger, als abzugrenzen, was Donatello selbst, was Michelozzo und ein zweiter Gehilfe, Pagno di Lapo Portigiani, geschaffen. Diesem weist man die Madonna, jenem die Tugenden und den Sockel zu. Auch wird Michelozzo wiederum den Guß der Hauptstatue besorgt haben.

Triumphbogen eine größere Schaustellung mit „trionfi", allegorischen Gruppen und nackten vergoldeten Bübchen. Welche Rolle die Fahnen im Zuge spielten, sieht man auf einem Bild des Louvre, wo der Einzug Martins V. in die ewige Stadt dargestellt ist. Der Triumphbogen wird am Eingang des Borgo neben der Engelsburg gestanden haben. Ein Bild des Museo cristiano in Rom (Schrank K. 2) stellt solch einen Einzug dar.

Um die Mitte des Jahres 1433 ist Donatello wieder in Florenz. Drei große Aufträge folgen oder werden jetzt ausgeführt: eine Kanzel für den Dom, ein Verkündigungstabernakel für die Cavalcanti in S. Croce und eine Außenkanzel für Prato.

Das schöne Steintabernakel in S. Croce (S. 47—49) galt lange als eine Jugendarbeit Donatellos; aber der stark chargierte Charakter der Architektur, die vornehme Bildung der Figuren, die Freude an lebendiger, ausdrucksvoller Fülle und die Sättigung aller dekorativen Glieder weist auf die dreißiger Jahre. Hier hätten wir also die Schätze des „Fasanenkahns", die Donatello aus Rom mitbrachte. Wenn man sich den reichen Dekor der spätrömischen Antike vergegenwärtigt, begreift man sehr wohl, daß Donatello sich angesichts solcher Vorbilder vor allem zur Fülle verpflichtet fühlte. In dem Tabernakel breitet er nun all seinen Reichtum aus. Es ist durchaus unantik in allen Einzelheiten — solche Basen und Kapitelle hat die Antike nie gebildet — und schwer lastend in der Dekoration, die nicht mehr die kühle Knappheit zeigt, wie zum Beispiel das Tabernakel an Or San Michele. Massig ist auch der Thron Marias gebildet. Hier kündigt sich schon der Barockstil Donatellos an. In der Vergine gelang ihm ein ganz seltener Wurf. Diese Mischung von Adel und Leidenschaft, Schreck und Haltung, Abwehr und Wonne überbietet noch die Schönheit des Mädchens auf dem Georg-Relief. Dies Geschöpf gehört nicht wie die Maria des Pazzi-Reliefs den Kreisen an, aus denen Donatello hervorgegangen ist, sondern sie ist eine Prinzessin, nicht nur der Kleidung nach. Der himmlische Freier zeigt dieselbe Vornehmheit; sein Gebaren hält die schöne Mitte zwischen Inbrunst und Zurückhaltung. Die Lilie fehlt. Ueberaus herrlich sind die schweren Flügel. Das Auge des Engels glüht in höchstem Feuer. Bisher hatte man die Verkündigung meist als freiplastische Gruppe in zwei aufrechtstehenden Figuren dargestellt; hier gibt Donatello das Motiv des knienden Engels, wodurch die Szene viel dramatischer und persönlicher wird. Im gleichen Sinn wirkt das plötzliche Aufstehen des erschreckten Fräuleins, das mitten im Lesen in ihrem Mädchenstübchen überrascht wird. Man spreche sich die lateinischen Worte des englischen Grußes laut vor und überlege, mit welchem Ausdruck der Engel jedes einzelne spricht. Es ist eine andre Sprache als bei den bemalten Holzfiguren des Trecento, wo die Werbung offiziell aufgesagt wird.

Die sechs seligen Knaben (S. 49), die sich über dem Architrav mit ihren Kränzen tummeln, bilden die heitere Entladung der schönen Spannung in der Hauptszene. Ist es Zufall, daß sie sich bubenhafter benehmen als ihre römischen Gespielen? Sie winden sich lustig die Kränze über die Schultern und räkeln sich auf den breiten Steinrampen. Neben ihnen runden sich die großen Scheiben der Voluten. Dies läßt uns Michelangelos nackte Knaben mit den Schilden an der sixtinischen Decke vorausahnen. Der große Rundteller im geschweiften Giebel erinnert daran, daß man früher hier das Auge Gottes darzustellen pflegte. Wie lebhaft ist der Rhythmus der Zähne und Eier in diesem überreichen Architrav! Das allerschönste Stück schwebt auf Flügeln unten am Sockel: das ist der schwere Kranz, dem zuliebe die Wand nach hinten ausbaucht. Hier wirkt die ovale Krümmung ähnlich barock wie beim oberen Abschluß; Halbkreise sprechen eine kühlere und abstraktere Sprache.

Es heißt, die drei Nikolaus-Predellen des sogenannten Carrand-Meisters im

königlichen Tafelmusik dringen kann. Hier sieht man nun das Gräßliche. Der Wein hat einem alten Mann die Sinne verwirrt, noch mehr der Tanz eines jungen Geschöpfes; im Rausch vergißt der König, daß es die Tochter seiner Gattin ist. Toll von später Lust versteigt er sich zu dem prahlenden Schwur. Das freche Wort ist gefallen, schon hört man Türen schlagen, schwere Tritte auf den Stufen, die Tritte verhallen, kommen wieder näher; hinten auf der Loggia, wo die Königin steht, wird eine blutige Schüssel gezeigt. Vorn aber geigt es weiter, es tanzt die Tochter einen immer heißeren Tanz. Da kommt der Henker von links in den Saal, tritt schnell und stolz vor den König und präsentiert kniend das Befohlene. Der Eindruck ist der allerstärkste: ein jäh gestörter Tanz, ein aus der Verzückung rauh gerissener König, der Schreck der Tischknaben und das Flüstern der andern Gäste. Nur der Fiedler geigt gehorsam weiter. Zweifellos liegt dem Ganzen das Bühnenbild des an jedem 24. Juni aufgeführten Johannes-Schauspiels zugrunde; aber während diese auf den Plätzen vor S. Felice und der Annunziata aufgeführten Spiele die einfachste Szenerie zeigten, drang Donatello mit den Kulissen in eine dreifache Tiefe. In derselben Weise, wie Masaccio die Tiefe des Raumes im Fresko zu gewinnen suchte — ich erinnere wieder an das Trinità-fresko von S. Maria novella —, suchte auch Donatello die Bühne nach hinten zu erweitern. In diesem Relief erreicht der Dramatiker Donatello eine fast shakespearesche Sprache; man kann dem nur die Abraham-Gruppe an die Seite stellen.

Michelozzo, Donatello und Isaia da Pisa: Grabmal Brancaccis
Neapel, S. Angelo a Nilo

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Von den Statuetten gehört die Spes (S. 30) zu den reifsten Leistungen Donatellos. Die Idee der in die Zukunft blickenden und ihr vertrauenden Frau erscheint uns viel edler als das deutsche Hoffnungssymbol des Ankers, weil dies letztere lediglich die Ruhe nach dem Sturm, den Hafen nach der stürmischen See bezeichnet, während die südliche Spes den feinen Nebel der noch ungeklärten Luft mit glühendem Auge durchmißt und den Flug zum Licht wagen möchte, sobald das Licht ruft oder jene Krone glänzt, die Giotto in Padua vor der Gestalt schweben läßt. Dagegen kommt die Fides (S. 30)

vom Himmel zur Erde, um dürstende Lippen zu tränken und den Trank vom Born der Weisheit zu spenden. Ist diese Gestalt ein Symbol der trostreichen Kirche, so vertritt die Hoffnung das individuelle Sehnen der suchenden Seele, die vom Priester noch nicht befriedigt wird.

Den dramatischen Vorgängen der Reliefs am unteren Teil des Taufbrunnens steht das fröhliche Spiel der geflügelten Putten oben auf dem Zylinder des Mittelstücks sehr munter und frisch gegenüber. Hier ist nichts als Fröhlichkeit gegeben, wie sie zu jedem Tauffest paßt. Musik und Tanz, Tamburin und Nachlaufen wird hier aufgeführt. Der reizendste der vier von Donatello gegossenen Bronzebuben (S. 29, 30 u. 206) kam durch Zufall ins Berliner Museum, „freudehell wie ein Sternenblick". Jugendfrisch tanzt er auf der Muschel, zum Tanz den Rhythmus selber schlagend. Er zeigt noch deutlich die Spuren der Vergoldung.

Von Siena aus war Donatello mehrfach in Pisa, zusammen mit seinem Freund Masaccio, der für S. Francesco in Pisa 1426 einen großen Altar malte. Zu gleicher Zeit arbeitete auch Michelozzo mit Isaia da Pisa in Pisa an einem Grab für den Kardinal Rinaldo Brancacci, das für Neapel bestimmt war und von Pisa aus zu Schiff verladen werden sollte. Für das Grab (Abb. auf S. XXV), dessen Aufbau frei steht und nicht wie das des Baldassare Cossa von zwei Säulen flankiert wird, wählte Michelozzo die Formen des gotischen Tabernakels, unter dem der von freiplastischen Tugendgestalten getragene Sarkophag steht. Donatello hat für dies Grabmal das Relief vorn am Sarkophag gemacht, das die Szene der Assunta darstellt (S. 40). Obwohl ein Mann und keine Frau hier begraben liegt, wählte Donatello doch nicht die Himmelfahrt Christi, sondern Marias; die aufsteigende Anima des Kardinals ist darin symbolisiert. Diese empyreische Szene spielt in den Wolken; kein Sarkophag, von trauernden Jüngern umstanden, wird sichtbar. Sieben

Donatellos Statue der Dovizia von 1431 auf dem Mercato vecchio
Nach einem altflorentiner Holzschnitt

Engel reißen die fast betäubte, auf ihrem Faltstuhl sitzende alte Frau in die Wolken herauf, selig die jungen Glieder werfend in dem Urelement der Luft.

Das Relief ist hier zum erstenmal ganz zart und ohne Tiefe, so daß allé Schatten aufgehellt werden. Der Italiener nennt dies il rilievo schiacciato. Kurz vorher hatte Donatello im Salome-Bronzerelief die Szene so stark vertieft wie möglich. Das andre Material ließ ihn eine flächenhaftere Wirkung anstreben. Diese Marmorbehandlung wurde später von seinem Schüler Desiderio noch weiter entwickelt. Während S. Luigi im Stil noch zwischen Marmor und Bronze schwankt, ist jetzt der spezifische Gegensatz der beiden so verschiedenen Materiale scharf betont. Natürlich wird dies flächige Relief nur da angewandt, wo es sich um Nahbetrachtung im geschlossenen Raum handelt. Die Straßenkunst erfordert schärfere Gegensätze.

Die Täuferstatue im Bargello (S. 37) wurde früher in die Zeit um 1412 gesetzt. Aber hier fehlt jeder Anklang an die Gotik. Jedes unnötige Gewand ist vermieden; das knappe Fell liegt nicht locker, sondern straff auf. In harter Linie läuft der Rand von der linken Schulter zur rechten Hüfte. Steil und schlank wie die antiken Statuen des tanzenden Satyrs streckt sich die Gestalt. Die umbrochenen Gelenke der Hände erinnern an Michelangelos David. Das so blank polierte linke Bein schreitet energisch vor und beugt sich höchst lebendig; die Sehnen gleichen harten Stegen. Sehr detailliert sind die Zehen gearbeitet. Neben der rechten großen Zehe ist das Loch für den Kreuzstab; daraus ersehen wir, daß dieser Stab nicht steil neben dem Körper parallel stand wie auf der Abbildung, sondern von der rechten Schulter abstand. Die Lippe trägt einen Schnurrbart. Die Wangen hager, die Augenlider gesenkt, der Mund offen; der junge Prophet liest sich also in der felsigen Wüste seine Predigt laut vor. Das große breite Schriftband, das sonst stets dem Beschauer die Worte zeigt: „ecce agnus dei" oder „oportet illum crescere, me minui", ist auf der Schauseite leer. Wir sollen hören, was der Täufer liest. Donatello denkt das Motiv ganz anders durch als seine Vorgänger. Und nun die Auffassung im ganzen: es ist ein junger hagerer Mensch, der mit seiner glühenden Seele herausgelaufen ist aus der Stadt in die „Wüste", das heißt ins Freie, ins Gebirge, wo er sich zum heiligen Amt vorbereiten will. Er ruht nun nicht an der Quelle beim Wasser, er schreitet im Sonnenbrand vorwärts und liest wieder und wieder die Worte durch, die er in entscheidender Stunde sagen wird. Eine so persönliche Situation des Täufers hat sonst nur Michelangelo gegeben. In der schönen feinen Berliner Statue, die dieser um 1495 gearbeitet hat, gibt er freilich ein viel animalischeres Motiv: Johannes will eben einer in seinen Händen zappelnden Eidechse den Kopf abbeißen, um gleich darauf zum Dessert Honig zu schlürfen. Aber diese Situation ist sehr prononciert dargestellt; dies und das Eigenartige des Motivs stützt gerade Michelangelos Autorschaft. Wir sehen darin eine Reaktion gegen die idyllisch-bukolische Auffassung, die das Thema bei den Rossellini und den Robbia gefunden hatte. Donatello steht mit dem Lodernden am Anfang, Michelangelo mit dem Motiv „Heuschrecken und wilder Honig" am Ende dieser Reihe. Dem Täufer des Bargello gegenüber muß der der Casa Martelli (S. 37) zurückstehen, wenn er auch als Kabinettfigur gearbeitet ist. Aber es fehlt ihm das Monumentale und die innere Beseelung; alles ist um einen Grad ausdrucksloser.

In den zwanziger Jahren des Jahrhunderts entstanden nun auch Donatellos erste Madonnen. Bisher war das Hausandachtsbild des Florentiners von der Malerei geliefert worden. Kleine Klappaltäre, wie sie Taddeo Gaddi und Bernardo Daddi am vollendetsten malten, hingen in den Schlafzimmern, und vor ihnen kniete die Edelfrau morgens mit stiller Scheu, um die Himmlische zum Beistand für die Kinder anzurufen. Diese

Hausaltärchen sind reich an persönlichen Beziehungen zu Mutterglück und Muttersorge; öfter findet sich auch der hl. Nikolaus, der Patron aller Kinder, oder Christophorus, der bei Wassergefahr hilft. Diese Klappaltärchen, die meist geschlossen waren und nur in der feierlichen Stunde des Gebets ihren blitzenden Schrein öffneten, zu verdrängen durch das plastische Relief, war nicht leicht. Ja, wir fragen uns, ob es wünschenswert war. Dann aber denken wir an die hohen Steinzimmer der florentiner Rusticapaläste, auf deren große Wände eher eine Plastik als solch ein zieres buntes Schränkchen paßte. Nur war klar, daß die Plastik auf all das Blitzende und Blinzelnde dieser farbigen Altärchen zu verzichten und sich auf die große, ruhige Form zu beschränken hatte. Donatello hat eine herb-große Abgeschlossenheit im Madonnenrelief angestrebt. Neben ihm freilich hat sich auch das bunte und bewegte Tabernakel entwickelt.

Man suche bei Donatellos Madonnen ebensowenig wie bei denen Michelangelos eine Darbietung des familiären Lebens. Antonio Rossellino und Benedetto da Maiano bieten dies, ebenso wie die Robbia. Bei Donatello ist die Hauptnote fast immer das Heroische, Außerordentliche, Wuchtige. Maria soll keine Bürgersfrau sein; Schicksal und Schönheit heben sie über allen irdischen Zufall. Berlin hat das Glück, das Meisterwerk der frühen Madonnen zu besitzen — die Madonna der Casa Pazzi (S. 83), im scharf profilierten, unten abgleitenden Rahmen. In der Stimmung Michelangelos Jugendwerk, der Madonna an der Treppe, verwandt, erinnern uns beide Reliefs an das Schicksal einer Derelitta, der nichts als das Pfand der Liebe blieb, das die Einsame nun leidenschaftlich an sich drückt. Man erwartet in dieser für ein Patrizierhaus gearbeiteten Madonna wohl ein Porträt der Mona Pazzi — vergebens. Maria hat eher die derben Formen der Frau aus dem Volke und den Kreisen, in denen Donatello zu Hause war. Die Arbeit ist nicht hervorragend; in den Falten sind Härten, die Hände der Mutter wie der Kindeskörper sind reichlich plump. Desto gewaltiger ist die Stimmung, der Ernst der Auffassung. Wieviel Florentinerinnen fühlten wohl damals die Größe dieses Stückes? Hätte man es dem Besteller verübeln können, wenn er, wie später Angelo Doni Michelangelo gegenüber, diese Madonna abgelehnt hätte? Ueber die ursprüngliche Bemalung dieses Marmors können wir uns eine Vorstellung machen mit Hilfe des bemalten Stucco im Amsterdamer Rijksmuseum, wo der Hauptton ein schlichtes Blau des Mantels ist, gegen das der helle Kindeskörper im weißen Hemdchen scharf absticht. Mehrere Wiederholungen dieser Madonna, z. B. die Madonna der Casa Orlandini in Berlin (S. 173), beweisen, wie beliebt dies Relief gewesen sein muß. Der kleine Klappaltar verschwindet nun wirklich mit der Zeit; zu den spätesten Stücken gehört die Madonna della Stella von Fra Giovanni im Kloster San Marco.

Einmal hat Donatello die Madonna mit Engeln und Heiligen zusammen gruppiert. Wir besitzen von dieser Komposition zwei ovale Stucchi, einen in London (S. 82), den andern bei Dr. Weisbach in Berlin. Die Komposition ist wahrscheinlich durch das Altarbild Masaccios in Pisa (1426) angeregt worden. Hier finden wir eine ähnliche Architektur wie auf dem Salome-Relief in Siena und dem Relief der Stäupung Christi in Berlin.

Vor der römischen Reise dürfte noch ein Werk entstanden sein, das zu den reifsten Stücken gehört: die Brunnenfigur des Bronze-David, die heute im Bargello steht (S. 34 u. 35), einst aber die Krönung eines Hofbrunnens der Medici bildete. Bei allen italienischen Brunnen ist die Idee des rinnenden Nasses sehr fein motiviert, sei es durch das Maul des Speiers, durch den Rachen des blutspeienden Löwen, sei es durch den Wasser aus dem Felsen schlagenden Moses oder durch die giftspritzende Schlange. onatello hat die Aufgabe ins Romantische gehoben. Sowohl bei David wie bei dem

später entstandenen Judith-Brunnen (S. 132 u. 133) gibt das rinnende Blut die Motivierung des strömenden Nasses. Wie bei dem Marmor-David, ist auch bei der Bronzestatue der Augenblick nach der Tat dargestellt, nicht der Moment des Wurfes, nicht der des Schreckhiebes, sondern der des Siegesgenusses. Aber während der junge Donatello den Sieger bildete, wie er herausfordernd die Freunde zur Gratulation heranruft, ist hier die Versonnenheit eines jungen Mörders dargestellt. Der Knabe ist allein mit dem blutigen Haupt. Während er brutal auf die Flügel des Helmes und die Backe des Alten tritt, überkommt ihn eine tiefere Besinnung. In die Wonne mischt sich Melancholie. Zum erstenmal gibt Donatello hier den nackten Jüngling; die Nacktheit betont das Jugendliche. Wie sind der junge und der alte Kopf gegeneinander ausgespielt! Man gehe alle Einzelheiten durch; es ist wie ein Wechselgespräch. Bedeutet für uns die junge starke Kraft des lieben Schlagetot nicht das junge Quattrocento selber, das ohne Panzer und Waffe dem alten Feind der Konvention und Tradition zu Leibe geht? Der Sieg der Jugend über das Alter, des Elastischen über das Wuchtige?

Ang. Bronzino: Ugolino Martelli. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum
(Im Hintergrund Donatellos David-Statue, S. 38)
Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Es ist der erste Bronzebrunnen der Renaissance. Er war wohl, wozu ja auch das Nackte trefflich paßt, für einen Villengarten der Medici gegossen. Aehnlich wie der noch erhaltene Sockel des David von Verrocchio stand auch dieser auf einer von Vasari beschriebenen Säule. An dieser saßen die Wassermäuler, die einen dicken, schweren Strahl in das kreisrunde Becken unten gespien haben. Einer dieser Speier ist noch erhalten; er befindet sich im ersten Bronzesaal des Bargello Nr. 2. Der Klang dieser Wasserstürze ist sehr bezeichnend für das frühe Quattrocento; zu Verrocchios Zeiten wurde dann schon der dünne, feine, steigende Wasserstrahl bevorzugt.

Im Gegensatz zum Marmor-David fehlt hier die Schleuder (nicht der zweite Stein), dafür hält die Rechte des Knaben den Goliaths Scheide entrissenen Zweihänder. Die breite Bahn dieser Klinge und der schwere Griff haben starken Ausdruck. Wie anders das schlanke Stichschwert in der Hand von Verrocchios David! Das Riesenschwert, von den Händen des nackten Hirtenknaben geschwungen — welch ein blitzendes Bild! Dazu denke man sich den Riesen in schwerer Rüstung, wie sie zu dem Stahlhelm paßt, dessen schneeweiße Federn gegen die dunkle Bronze glänzten.

Michelangelo hat in der einen Ecke der sixtinischen Decke bekanntlich den Moment der Enthauptung dargestellt; da ist David schnell wie eine Katze über den Hals des betäubten Riesen gesprungen, der mit schwerem Fall in dem Panzer dröhnend hingeschlagen ist. Der Zweikampf selbst ist von Donatello nicht dargestellt worden, wohl aber von Ghiberti auf der Paradies-Türe des florentiner Baptisteriums.

Und nun noch einmal zur Nahbetrachtung zurück, zu den Einzelheiten. Am schönsten ist wohl der Sockel mit dem üppigen blühenden Kranz — den wir schon bei den sieneser Putten fanden — und dem reichen Flügelhelm, dessen Kappen mit Puttenreliefs geziert sind. Die nackten Formen des jugendlichen, höchstens vierzehnjährigen Knaben sind nicht sehr detailliert; große blanke Flächen bieten sich der spiegelnden Sonne. Der Strohhut wirft starken Schatten über das Gesicht, neben dem die goldenen Locken so reich niedergehen. Der starke Winkel des linken Arms ist von Donatello wohl eher beabsichtigt als umgangen worden. Auch der Rücken sei nicht übersehen. Alles verrät die Meisterschaft des damals etwa vierzigjährigen Künstlers.

Dem David scheint die Bronzebüste eines Kriegers verwandt, die erst seit einigen Jahren, auf W. Bodes Veranlassung, im Donatello-Saal des Bargello aufgestellt ist (S. 36). Vielleicht gehörte dieser Imperatorenkopf zu einer größeren Folge; es ist ja bekannt, wie gern die Festsäle der großen Paläste mit den Bildern der „uomini famosi" geziert wurden. Im vierzehnten Jahrhundert malte man diese Heroen im Fresko auf die Wand; so tat es auch noch im fünfzehnten Andrea del Castagno in der Villa della Legnaia. Donatello bildet die Helden der Vorzeit in Bronzebüsten und Marmorreliefs ab, die vielleicht zwischen den Pfeilern der Fenster standen und hingen. Das Gesicht unserer Büste ist bartlos und sehr jung; vielleicht ist es trotz des antiken Namens ein Porträt gewesen. Denn wie oft die Patrone der Altarbilder im Porträt der Stifter dargestellt sind, tragen auch diese antiken Schutzheiligen, die Scipio und Cato, oft die Züge dessen, der diese Heroen verehrt.

Um 1432 ist Donatellos Mutter, etwa fünfundachtzigjährig, gestorben. Der Sohn hat treu für sie gesorgt und sie selten verlassen, immer nur zu einer kurzen Reise nach Pisa oder Siena. Jetzt aber ist er frei. Der Tod des Papstes Martin V. mag den Entschluß zur Reise nach Rom veranlaßt haben. Denn dieser Papst sollte sein Grabmal bekommen und sein Nachfolger plante gewiß auch manche Neuerung. Liest man in L. Pastors „Geschichte der Päpste" nach, wie entsetzlich es in Rom 1418 aussah, als durch die lange Abwesenheit der Päpste vieles baufällig geworden war — der deutsche Dichter Freidank klagte damals: „Wa sint si nu, der Rom ê was! In ir palasen wehset gras" —, so begreift man, daß der erste wiederheimgekehrte Papst nur der schlimmsten Unordnung hatte wehren können. Martin V., vor dessen florentiner Wohnung Donatello den Marzocco (S. 17—19) stellte, hat Donatellos Dienste nicht begehrt; dagegen ließ er sich von Ghiberti einige Goldschmiedearbeiten für die Prozessionstracht liefern. Der neue Papst, Eugen IV., Gabriel Condulmer, war ein Venezianer, der sich nur mühsam gegen die Colonna, die Familie des verstorbenen Papstes, behaupten konnte. Im Mai 1434 kam es zu einer förmlichen Revolution, so daß Eugen nach Florenz fliehen mußte, wo er vom 23. Juni 1434 an im Kloster von S. Maria novella wohnte; erst neun Jahre später, am 28. September 1443, ist er wieder in Rom eingezogen. Die Hoffnungen, die Donatello auf den Papst gesetzt haben mag, gingen infolge dieser Unruhen nicht in Erfüllung; Donatello war in Rom nur zwischen August 1432 und Mai 1433. Die Reise unternahm er mit seinem Freund Brunelleschi. In Rom hat man die fremden Künstler scheel angesehen und, wie schon erwähnt wurde, Schatzgräber in ihnen vermutet, wenn sie draußen in der Campagna nach antiken Kapitellen und Architraven gruben. Es ist ja leider oft

vorgekommen, daß die römischen Maler die fremden Künstler schlecht behandelt haben. Masaccio ist blutjung in einer römischen Gasse verschwunden, Gentile da Fabrianos früher Tod mitten während der Arbeit an den Fresken des Lateran ist nicht aufgeklärt; Signorelli haben die Römer den Sohn erschlagen.

Nun wüßte man gern, wie auf den Etrusker die ewige Stadt gewirkt hat. Wir haben nicht nur Goethes Bekenntnisse von seinen ersten Tagen in Rom, sondern auch einen Brief Michelangelos aus dem Juli 1496, dessen lakonische Kürze so beredt ist. Er scheint ganz betäubt von allem, was er sieht; darum spricht er nur von „molte belle cose". Freilich sah Rom damals ganz anders aus als 1432, wo noch alles im Verfall lag. Immerhin sah Donatello doch schon die Hauptsache; er ging in den Pantheon und das Kolosseum, er sah die Ruinen der Konstantinsbasilika und der Thermen. In die altchristlichen Basiliken ging er schon um des Marmors willen. Neben Masaccios Fresken in S. Clemente werden ihn die monumentalen Fresken des Römers Cavallini in S. Maria Trastevere beschäftigt haben. Auch waren Gentile da Fabrianos Täuferfresken im Lateran damals im Entstehen. Hier im Lateran finden wir Donatello auch zuerst tätig. Es heißt, er habe die von Simone Ghini gegossene Grabplatte Martins V. (S. 45) nur abgeschätzt; wahrscheinlicher ist, daß er sie ganz neu modelliert hat. Denn wir lernen Simone Ghini später als einen untergeordneten Gesellen Filaretes bei der Arbeit an den Bronzetüren für St. Peter kennen; er war kein selbständiger Künstler. Eine zweite Arbeit Donatellos galt dem Vatikan; es ist das auch von Vasari erwähnte Tabernakel in der Sagrestia dei Canonici, das für die alte Petruskirche, wohl für eine der Kapellen, bestellt wurde (S. 44). Schmarsow hatte das Glück, es wieder aufzufinden. Das Tabernakel umschließt heute ein altes Madonnenbild; einst war hier eine Bronzetür in der Mitte, deren dunkle Patina schön gegen den vergoldeten Marmor gestanden haben muß. Den oberen Abschluß dieser Mitte bildet ein dreieckiger Giebelaufsatz, auf dessen Schrägen geflügelte Putten schlafen. Die Doppelpilaster werden am Fuß von sechs andern Putten umstanden, die in reizvoller Gruppe scheu sich dem geheimnisvollen Türchen nähern. Der Oberteil springt etwas vor; hier erscheint hinter dem von Putten gehobenen Vorhang die Beweinung Christi, im flachsten Relief, eine sehr fein beseelte Szene. Auch am Sockel tummeln sich noch vier Putten, die denen des Papstgrabes im florentiner Baptisterium ähneln. Es befremdet zunächst, die Pietà in der Höhe dargestellt zu sehen und nicht unten am Sockel. Die Anordnung ist zehn Jahre später von Luca della Robbia in dem Tabernakel für Peretola wiederholt worden, wo der architektonische Aufbau glücklicher ist. Nach diesem Tabernakel zu schließen, hätte der verlorene Bronze-Sportello Donatellos in Rom die stehende Figur des Cristo morto gezeigt, dessen Blut in den zu seinen Füßen stehenden Kelch floß.

Etwas spezifisch Römisches oder Antikes ist an diesem Tabernakel Donatellos nicht zu finden; die Aufgabe war ja eine kirchliche, aber auch die Formensprache weist keine unflorentinischen Neuerungen auf. Bei Michelangelo merken wir sehr deutlich den Umschwung; er kam mit zweiundzwanzig Jahren nach Rom und der Anblick der großen Werke der Antike verpflichtete ihn zu einer höchsten Genauigkeit in allem Detail. Bei dem viel älteren Donatello können wir zunächst noch keine Veränderung der Formensprache beobachten. Der Florentiner muß beim Papst in Gunst gestanden haben. Denn als Kaiser Sigismund am 21. Mai 1433 in Rom einzog, wurde Donatello mit der Ausschmückung der Straßen betraut. Man wird an Triumphbogen und breite über die Straßen gespannte Tücher zu denken haben, wie die Bilder der Adimaritruhe in der florentiner Akademie sie zeigen. Dicke, schwere Kränze, auch einzelne Sträuße waren überall aufgehängt und vielleicht gab es beim Einzug am

(S. 42 u. 43) wohl für den Bronzeguß ursprünglich berechnet worden sein. Auch liegt dieser eine Totenmaske zugrunde, wenn auch die Spuren des Alters dieses Staatsmannes etwas verwischt sind. „Uzzano ist etwa gedacht, wie er in einer Ratssitzung der Rede eines andern lauscht. Er ist ganz Ohr, ganz Auge. Das Momentane ist schon durch die plastischen Motive im großen ungemein klar veranschaulicht. Die Hauptkontraste sprechen eine beredte Sprache: die ruhig in Vorderansicht verharrende Büste und der energisch ins Profil gewandte Kopf. Doch mehr noch: der Kopf hebt sich und — ein sehr bezeichnendes Motiv — die linke Schulter hebt sich unwillkürlich mit. Es ist, als reckte sich die Gestalt, um den Gegner ganz ins Auge zu fassen, nein, es ist noch ein weiteres: sie setzt sich bereits zur Wehr. Nicht gegen körperliche Angriffe, keineswegs, sondern gegen den geistigen. So ruhig das Gesicht auch blickt, um die Lippen regt sich ein leiser Spott. Aber nichts Bissiges liegt darin, sondern fast etwas Gutmütig-Biederes, wie denn überhaupt der ganzen Erscheinung eine vornehme Ueberlegenheit eigen ist. Hier herrscht ein eiserner Wille. Es ist, als ob alles davon Kunde gebe, von den ausladenden Linien des Profils bis zu dem gespitzten Ohre und dem gedrungenen Hals. Tiefer jedoch versteht man den Menschen, wenn man seine Augen befragt, diese tiefliegenden Augen mit den schweren Lidern. Unsichtbares wird sichtbar: eine gewisse Müdigkeit der Seele. So durchdringend der Blick auch ist, er macht sich doch nicht ohne Mühe geltend. Diese Schwere der Lider, die Gesperrtheit der Brauen, diese ganze Starrheit der Augenumgebung ist keineswegs, wie man wohl gesagt hat, ein Rest der Totenmaske, die an dieser Stelle unbelebt geblieben. Im Gegenteil, das alles ist beabsichtigt und etwas eminent Geistiges dadurch veranschaulicht. Eine innere Spannung, wie sie auch in den Köpfen der Campanilestatuen zur Erscheinung kam, ein innerer Kampf, der bald die Waffen strecken wird. Die ganze Stimmung ist gesteigert wie ein Quell, der aufgeschossen — aber bald in sich zurücksinkt. Diese Anzeichen eines kommenden Erschlaffens mischen dieser Erscheinung jene eigentümliche elegische Weichheit bei, die sie uns bei ihrer sonst so unheimlichen Härte sympathisch macht. Den steigenden Eindruck des Lebens erhöht die vollständige Bemalung, die, mag sie auch getrübt und überschmiert sein, doch etwas höchst Frappierendes hat. Das Bildnis bleibt dadurch tiefer in uns haften. Wir meinen diesen Mann gesehen zu haben, lebendig und leibhaftig, wie er beim Scheine der Fackeln und beim Klange der Drommeten ein Heer Revue passieren ließ. Zu solcher oder ähnlicher Stimmungsphantasie führt uns die Naturfarbe, verbunden mit der Gewalt der Form. Ja, in den Traum hinein kann uns die Terribiltà dieses bis zur Täuschung naturwahren Porträts verfolgen und erschrecken; aus dem Dunkel können vor unserm geistigen Blick diese Züge wieder hervorbrechen, ‚als bekäme die Nacht plötzlich hier selbst ein Gesicht' (Hebbel)." Dieser schönen Charakterisierung der Büste von Carl Cornelius möchte ich nur noch hinzufügen, daß der Kopf oben am Scheitel ein Loch hat, das von einem Heiligenschein herrührt, der hier befestigt war. Es ist also ein heiliger Nikolaus mit den Zügen des 1432 verstorbenen Staatsmanns. So wurde das Gedächtnis des Mannes bewahrt, indem man in der Familienkapelle seine Büste mit dem Heiligenschein aufstellte.

Eine dritte höchst lebendige Büste Donatellos besitzt das Berliner Museum, den Giovannino (S. 67). Hier ist das Material Gipsstuck und nicht Ton; der eng um die Schultern geknotete Mantel ist wirklicher, mit Farbe getränkter Stoff. Daher auch der Naturalismus des Mantelknotens, der dem beim Georg ähnelt. Diese Umstände lassen vermuten, daß wir es hier mit einer Improvisation zu tun haben, die in wenigen Tagen entstand, als einmal wieder der 24. Juni herannahte und man für einen der Altäre, an

denen die Straßenprozession anhielt, eine jugendliche Johannesbüste brauchte. Vielleicht stand dieser Altar in der Nähe des Bigallo, wo die Findelkinder herausstürmten und fröhlich vor dem jungen Heiligen hinknieten. Auch der Kopf dieser Büste ist frisch gehoben wie der des Lorenzo. Die Augen blicken lebhaft gespannt und sind halb mit dem Lid bedeckt; der frische Mund ist leicht geöffnet und redet. Aber nicht feierliche Worte wie „Ecce agnus dei", nicht Bußruf und Wehe über Florenz, sondern sonnigen Gruß entbietet der Knabe den Knaben, die er ja alle als Täuflinge von ihrem ersten Lebenstag an kannte. Die üppigen Locken wehen im Straßenwind, der kühl um den jungen Hals streicht und in die Altarkerzen fährt. Wie ein gewisser Täufer „an der Pegnitz Hans heißt", so ist er hier zum florentiner Burschen geworden, der die Hände all der Giovannini giovinotti faßt und mit ihnen durch die Straßen zieht. Wie gesund und vernünftig ist es doch, Kindern heilige Kinder und nicht bärbeißige Männer vorzumalen! In dem aufgeklärten Deutschland der Gegenwart dagegen stellt man selbst am Weihnachtsabend den Dorngekrönten auf den Altartisch!

Bevor wir Donatello nach Padua begleiten, sei noch ein Wort über eine Gruppe von Madonnen aus der mittleren Zeit gesagt. Es ist sehr schwierig, alle diese Stücke fest datieren zu wollen. Denn das Madonnen-Thema ist nicht der Träger der Entwicklung, sondern unendlich konservativ. Der Einfall des Künstlers und seine Erregung ist nur einer der Komponenten; Tradition und Frömmigkeit binden hier mehr denn je. Wie man bei den gemalten Altären nicht in der Haupttafel, sondern in der Predella in der Regel den künstlerischen Fortschritt zu finden pflegt, so ist das Madonnenrelief ein gebundeneres Thema als das erzählende Relief oder das Porträt.

Donatellos Madonnen betonen, wie schon oben gesagt wurde, nicht so sehr familiäre Gefühle als das Gehobene der himmlischen Frau, das Monumentale dieser einzigen Mutterschaft. Immer wird etwas Außerordentliches gegeben; sei es, daß die Madonna auf Wolkenkissen sitzt (Marmorrelief in Boston, S. 86, um 1430 entstanden) oder in einer Engelschar vom Himmel herabgeschwebt kommt. Auch die Madonnen, die auf der Erde stehen oder sitzen, das Kind anbeten, an sich reißen oder stillen, zeigen einen feierlichen, hoheitsvollen Typus. Wir kennen die Florentinerin jener Tage aus vielen Bildern und Büsten recht wohl. Donatello hat alles leise gesteigert und eine ebenso ungewöhnliche wie persönliche Schönheit über die himmlische Frau gebreitet, neben der die Madonnen Fra Giovannis und Fra Filippos wie himmelblaue Puppen wirken. Die Marmorreliefs sind verhältnismäßig selten; das liegt nicht nur daran, daß diejenigen in Ton und Stuck billiger waren. Der Geschmack jener Tage drängte auf die bunte malerische Halbplastik, welche in große schöne goldblaue Tabernakel gestellt wurde. Derartige Prunktabernakel besitzen z. B. die Museen von Berlin und Paris; und erst in solcher Umrahmung versteht man, daß der unedle, aber bemalte Stuck als Hausaltar beliebter war als der Marmor. Wie Marmormadonnen angebracht waren, zeigt der Altar in der alten Sakristei von S. Lorenzo und das Grab des Papstes Johann XXIII. Blumen und Kerzen haben den intimen Zauber der Tabernakel noch gesteigert, bei manchen sieht man noch im Sockel das Eisen für die Lampe oder Kerze. Die „Madonna del latte" findet sich selten; Berlin hat eine reizvolle Darstellung in Zinnoberton, wo das trinkende Kind, von den Schritten des herankommenden Beschauers aufgestört, sich plötzlich zu diesem umdreht und die Brust fahren läßt. Diese Auffassung wird denn auch in dem kleinsten Hausaltar, der Paxtafel, wiederholt, die in Silber, in Bronze, in Blei vorkommt. Der Ton war auch bei dem gegen den Regen geschützten Straßentabernakel verwendbar. Diese Tabernakel sind stets so angeordnet, daß sie entweder den Prospekt eines Straßenschlusses bilden oder eine gefährliche Straßenecke

Triumphbogen eine größere Schaustellung mit „trionfi", allegorischen Gruppen und nackten vergoldeten Bübchen. Welche Rolle die Fahnen im Zuge spielten, sieht man auf einem Bild des Louvre, wo der Einzug Martins V. in die ewige Stadt dargestellt ist. Der Triumphbogen wird am Eingang des Borgo neben der Engelsburg gestanden haben. Ein Bild des Museo cristiano in Rom (Schrank K. 2) stellt solch einen Einzug dar.

Um die Mitte des Jahres 1433 ist Donatello wieder in Florenz. Drei große Aufträge folgen oder werden jetzt ausgeführt: eine Kanzel für den Dom, ein Verkündigungstabernakel für die Cavalcanti in S. Croce und eine Außenkanzel für Prato.

Das schöne Steintabernakel in S. Croce (S. 47—49) galt lange als eine Jugendarbeit Donatellos; aber der stark chargierte Charakter der Architektur, die vornehme Bildung der Figuren, die Freude an lebendiger, ausdrucksvoller Fülle und die Sättigung aller dekorativen Glieder weist auf die dreißiger Jahre. Hier hätten wir also die Schätze des „Fasanenkahns", die Donatello aus Rom mitbrachte. Wenn man sich den reichen Dekor der spätrömischen Antike vergegenwärtigt, begreift man sehr wohl, daß Donatello sich angesichts solcher Vorbilder vor allem zur Fülle verpflichtet fühlte. In dem Tabernakel breitet er nun all seinen Reichtum aus. Es ist durchaus unantik in allen Einzelheiten — solche Basen und Kapitelle hat die Antike nie gebildet — und schwer lastend in der Dekoration, die nicht mehr die kühle Knappheit zeigt, wie zum Beispiel das Tabernakel an Or San Michele. Massig ist auch der Thron Marias gebildet. Hier kündigt sich schon der Barockstil Donatellos an. In der Vergine gelang ihm ein ganz seltener Wurf. Diese Mischung von Adel und Leidenschaft, Schreck und Haltung, Abwehr und Wonne überbietet noch die Schönheit des Mädchens auf dem Georg-Relief. Dies Geschöpf gehört nicht wie die Maria des Pazzi-Reliefs den Kreisen an, aus denen Donatello hervorgegangen ist, sondern sie ist eine Prinzessin, nicht nur der Kleidung nach. Der himmlische Freier zeigt dieselbe Vornehmheit; sein Gebaren hält die schöne Mitte zwischen Inbrunst und Zurückhaltung. Die Lilie fehlt. Ueberaus herrlich sind die schweren Flügel. Das Auge des Engels glüht in höchstem Feuer. Bisher hatte man die Verkündigung meist als freiplastische Gruppe in zwei aufrechtstehenden Figuren dargestellt; hier gibt Donatello das Motiv des knienden Engels, wodurch die Szene viel dramatischer und persönlicher wird. Im gleichen Sinn wirkt das plötzliche Aufstehen des erschreckten Fräuleins, das mitten im Lesen in ihrem Mädchenstübchen überrascht wird. Man spreche sich die lateinischen Worte des englischen Grußes laut vor und überlege, mit welchem Ausdruck der Engel jedes einzelne spricht. Es ist eine andre Sprache als bei den bemalten Holzfiguren des Trecento, wo die Werbung offiziell aufgesagt wird.

Die sechs seligen Knaben (S. 49), die sich über dem Architrav mit ihren Kränzen tummeln, bilden die heitere Entladung der schönen Spannung in der Hauptszene. Ist es Zufall, daß sie sich bubenhafter benehmen als ihre römischen Gespielen? Sie winden sich lustig die Kränze über die Schultern und räkeln sich auf den breiten Steinrampen. Neben ihnen runden sich die großen Scheiben der Voluten. Dies läßt uns Michelangelos nackte Knaben mit den Schilden an der sixtinischen Decke vorausahnen. Der große Rundteller im geschweiften Giebel erinnert daran, daß man früher hier das Auge Gottes darzustellen pflegte. Wie lebhaft ist der Rhythmus der Zähne und Eier in diesem überreichen Architrav! Das allerschönste Stück schwebt auf Flügeln unten am Sockel: das ist der schwere Kranz, dem zuliebe die Wand nach hinten ausbaucht. Hier wirkt die ovale Krümmung ähnlich barock wie beim oberen Abschluß; Halbkreise sprechen eine kühlere und abstraktere Sprache.

Es heißt, die drei Nikolaus-Predellen des sogenannten Carrand-Meisters im

florentiner Museo Buonarroti hätten unter diesem Tabernakel gesessen. Der Küster habe sie dem jungen Michelangelo geschenkt.

Mit diesem Tabernakel hebt die chargierte Formensprache Donatellos an. Man fragt sich, was Brunelleschi zu diesen Extravaganzen gesagt hat. Jedenfalls sieht man, daß Donatello aus Rom nicht das reine antike Ornament mitbringt, sondern eher sich zu selbständigen Bildungen gedrängt fühlt. Roms Einfluß verrät sich lediglich in der Fülle des Ornaments.

Inzwischen hatte sich die Dombehörde wieder ihren Meister gesichert. Der Bau der Kuppel Brunelleschis war so weit gefördert, daß man jetzt an das monumentale Inneninventar der Kirche gehen konnte. Das Wichtigste war der Hochaltar mit dem Sarkophag, der die Gebeine des hl. Zenobius barg. Ghiberti hat diesen 1432 fertig gestellt. Nun galt es, Sängertribünen über den beiden Sakristeitüren anzubringen. Die Kuppel sollte, wie man es damals plante, im goldenen Mosaik dumpf glühen; unmittelbar daran sollten zwei helle Marmorkanzeln für die Sänger stoßen, während zu unterst die zwei dunkeln Bronzetüren der Sakristei zu stehen kamen. Zu diesem Dreiklang Schwarz-Weiß-Gold fügte Luca della Robbia dann noch 1443 das Himmelblau seiner Glasurlünetten. Alle vier Farben mußten freilich mit spärlichem Licht kämpfen. Deshalb waren, wie uns Vasari erzählt, auf beiden Kanzeln Bronzeputten für Wachskerzen angebracht, die aber weniger die Kanzel selbst als die Gesichter der Sänger beschienen.

Man muß sich diese Aufstellung genau vergegenwärtigen, um vor den heute in der Opera des florentiner Doms aufgestellten Kanzeln, die zu tief stehen und zu scharf beleuchtet sind, gerecht zu sein. Man ist hier geneigt, Luca della Robbias Kanzel unbedingt den Vorzug zu geben, da das Einzelne hier stimmungsvoller, beseelter und feiner durchgeführt ist. Luca gibt Sänger und Musikanten auf den zehn Feldern der Brüstung; Donatello überläßt das Musizieren dem leibhaftigen Oktett oder Quintett, das oben auf der Kanzel steht. Auf den Brüstungsfeldern (S. 50—54) läßt er seine geliebten Putten, behemdet und geflügelt, in toller Freude tanzen, laufen und skandalieren. Es sind vierundzwanzig Bürschchen, alle im Alter von sechs oder sieben Jahren, die keine Instrumente, nichts als ein paar Kränze und ihre eigne Fidulität haben. Der Ringelreigen führt sie in zwei Reihen vor und es muß wohl eine Regel geben, nach der die Kränze eifrig weitergereicht werden. Der Grund der Platten ist mit goldenem Gestift bedeckt, ebenso die zehn kleinen Säulchen, die als Rampe vor den Reliefs stehen. Zählt man zu diesen vierundzwanzig Springinsfeldern noch die vier Bürschlein neben den unteren Konsolen und die beiden Bronzeputti der Leuchter, so kommen dreißig Männchen zusammen, die hier ihr Bestes tun, um die Sache lustig zu machen. Bei Luca della Robbia ist alles viel feierlicher; da wird ein ganzer Psalm aufgeführt und jeder Musikus muß acht geben, daß er richtig einsetzt. Donatello gibt hier den Kontrast: oben vor dem Goldmosaik, im gelben Schein der Wachskerzen sollen die bunten Choristen erscheinen, feierlich die schönen Akkorde ineinander schiebend; unter diesen bewegten Halbfiguren der fröhliche, tollselige Kindereigen. Die beiden Bronzeputti, welche oben auf der Kanzel die Kerzen hielten, galten bisher als verloren. Ich glaube sie in den schönen Putten der Sammlung André in Paris (S. 55) wiederzuerkennen. Sie haben wohl über dem zweiten und vierten Säulenpaar gehockt. Im Gegensatz zu den Marmorburschen sind sie nackt. Sie tragen, wie die Putten des Verkündigungstabernakels, Kränze. Die Marmorreliefs sind im einzelnen wohl nicht von Donatello selbst ausgeführt; handelt es sich doch um eine dekorative Arbeit, die in schwachem Licht stand. Aber das Entscheidende, die Idee und das Arrangement, ist natürlich sein Eigentum.

nicht mehr in Gebrauch ist. Aber die Sakristei von S. Croce, die Seitenschiffe von S. Spirito, die unterirdische Kapelle in S. Gaëtano und die Kapelle von S. Egidio sind tönende Räume, vom alten Leben erfüllt und in wundervoller Einheit geschlossen. Höher als alles steht aber die Sakristei von S. Lorenzo, die Brunelleschi als die Grabkapelle für die Medici gebaut hat. Hier steht noch der alte steinerne Riesentisch in der Mitte, auf dem noch heute die goldenen Stolen ausgebreitet werden; unter ihm das heimlich versteckte Grab der Eltern Cosimo Medicis. Hier finden wir die dunkelbraunen, ruhigen Wandschränke, welche den ganzen Raum unten abschließen und nur an einer Stelle entfernt sind, als Verocchio für die Söhne Cosimos den Sarkophag mit den Bronze-Stricken aufstellte. Ueber diesem ruhigen, warmen Unterbau steigen nun Brunelleschis feine, heitere Kreise, Rippen und Kuppeln hoch. Ihr leichter Gang, ihr heiteres Leben erscheint uns wie eine Entlastung der Materie. Verzückt folgt das Auge diesem Gestänge, das nichts von gotischen Wulsten verrät, sondern in Anmut und Einfachheit sich streckt.

Das System, das Brunelleschi sich ausdachte, beruht auf der Verbindung von einem kleinen und großen Halbkreis, die, konzentrisch geordnet, zwischen sich einen kleinen Ganzkreis aufnehmen, der wie ein Festschild in der Höhe hängt. Während die gotischen Bettelordenkirchen ihre wenig gegliederten Wände mit dem warmen rotgoldenen Teppich der Fresken überziehen, betont Brunelleschi vielmehr den Rahmen und läßt die Wand als Füllung neutral. In die Kuppel über dem Altar zaubert die Farbe den Sphärenkreis des Himmels — sonst sollten diese Wände nicht bemalt sein. Nur die Kreise zwischen den Halbkreisen und in den Pendentifs der Kuppel sollten Reliefs bekommen. Um diese ging Brunelleschi den Freund Donatello an, ebenso um den farbigen Fries des Architravs. Die acht Tondi (S. 70—73) stellen die vier Evangelisten und vier Szenen aus dem Leben Johannis des Evangelisten dar. Die Evangelisten sitzen auf monumentalen Steinthronen; jeder Thron verschieden, alle im Stil römischer Bischofssitze. So hat Matthäus einen Thron mit Löwen als Armlehnen, Pilaster an der Rücklehne. Die Wangen des Johannisthrons haben Flügel, Markus sitzt auf einem Steinklotz ohne Lehne. Ebenso verschieden sind die Tische dieser Studii. Schwer liegt der Stier auf Lukas' Tisch, fromm hält der Löwe das Markusbuch, leicht flattert der Adler des Johannes und still schwebt der Engel des Matthäus herbei. Nur einer schreibt, Markus; die andern drei meditieren, sinnen, seufzen. Es ist keine Kleinigkeit, die Wahrheit aufzuschreiben. Wie die florentiner Humanisten am Plato herumbuchstabierten und sich dazu in die Zellen der faesulaner Badia oder des Klosters S. Marco zurückzogen, so mühen sich diese vier Schriftgelehrten in der hohen Stille. Donatello hatte schon früher zwei Evangelisten, den Marcus und den Johannes, mit edelster, großer Weisheit erfüllt dargestellt. Jetzt zeigt er alle vier, jeden anders als den Nachbar, aber alle schwer arbeitend. Das Tonmaterial dieser Reliefs gestattete Donatello das rascheste Arbeiten. Vieles wirkt wie eine Improvisation; Geistesblitze scheinen eingefangen. Wer das Bedürfnis hat, kann hier natürlich die vier Temperamente entdecken. Die schöne Einordnung in das Rund, das Zusammenwirken der Menschen- und Tierfiguren und der Möbel, der Reichtum der Ornamente — all das zu betrachten wird man nicht müde. Seltsam, Lukas allein ist unbärtig, nicht Johannes, der vielmehr der Aelteste scheint. Ist es ein Porträt von Cosimo Medicis Vater, Giovanni, der hier unten begraben liegt?

Jedenfalls ist es eine Huldigung für den Ahn der Medici, wenn in den vier andern Kreisen das Leben seines Patrones, des Evangelisten Johannes, dargestellt ist. Giotto hatte das Thema in der Peruzzi-Kapelle in S. Croce gemalt und hier die Vision auf Patmos, die Auferweckung der Drusiana und die Himmelfahrt des Evangelisten

denen sich die Buben einzurichten haben. Der Grund ist auch hier wieder golden gestiftet.

Das Bronzekapitell (S. 63), das schon 1433 gegossen worden ist, ist vielleicht das Römischste, was Donatello gemacht hat. Erinnerungen an Reliefs der antiken Triumphbogen sind hier besonders lebendig. Das gilt von den Genien auf den Voluten der Ecke wie von den nackten Putten am Boden. Nicht weniger als fünf verschiedene Größenverhältnisse finden wir an diesem Kapitell. Seine Verwandtschaft mit dem Sockel des Verkündigungtabernakels ist einleuchtend. Hier verstehen wir auch, was Donatello dort in S. Croce mit der geflügelten Scheibe am Sockel eigentlich gemeint hat: es sollte ein Engelkopf aus dem Kranz herauskommen.

In die Zeit um 1438 fällt noch ein zweiter Auftrag für den florentiner Dom, und zwar wiederum für die Innenausschmückung. Nachdem der Hochaltar vollendet, sollten zwei Altäre für die Apostelfürsten in den Kapellen der Tribuna aufgestellt werden; über die niedrigen Altartische kamen vermutlich die großen heiligen Tafeln mit den Figuren des Petrus und Paulus zu hängen, die schon in der alten Kirche S. Reparata gestanden hatten. Der Dossale wurde mit drei Reliefszenen geschmückt. Donatello und Luca della Robbia teilten sich, wie bei den Sängerkanzeln, in die Aufgabe. Erhalten sind die drei Reliefs des Petrusaltars; hier hat Luca die beiden Seitenreliefs mit der Befreiung Petri aus dem Kerker und der Kreuzigung des Apostelfürsten gemacht (heute im Bargello). Auf der Vorderwand saß vermutlich Donatellos Relief der Schlüsselverleihung (S. 64), das heute im Kensington-Museum hängt und jedenfalls in den dreißiger Jahren entstanden ist. Giovanni da Ponte hatte in einer um 1430 gemalten Petruspredella (Uffiz. 1292) zur Gefangennahme und Kreuzigung als dritte Szene den „Petrus in cathedra" gefügt. Donatello ersetzte die idealrepräsentative Szene, die auch bei Masaccio in der Brancaccikapelle vorkommt, durch den historischen Akt der Schlüsselübergabe. Um sich die Eigenart der Szene klarzumachen, denke man an andre Lösungen der Aufgabe, z. B. an Raffaels zweiten Teppich mit dem Thema des „Pasci oves". Donatello läßt Christus aus den Wolken dem Apostel den Schlüssel reichen; die linke Hand reicht ihn, die Linke des Petrus nimmt ihn in Empfang. Auf der andern Seite von Christus kniet eine steinalte Frau, in der man nur zögernd die alte Maria erkennen wird. Auch ist diese bei der Schlüsselverleihung sonst nie anwesend. Möglich, daß Donatello hier seine alte Mutter, die damals kurz verstorben war, Orsa Bardi, porträtiert hat.

Im Halbkreis steht die Schar der Apostel; links sprechen die Rücken, rechts die jungen und alten Gesichter. Wie edel ist die junge Schönheit des rechten Profilkopfes! Sehr suggestiv ist das Landschaftliche — man betrachte die Abbildung aus der Ferne! Lorbeer und Pinie stehen auf den Höhen, auf die Wolken sich senken —, im Gedünst des Nebels klingt der Weihespruch: „Tu es Petrus". A. G. Meyer hat mit Recht hier von einer impressionistischen Behandlung des Reliefs gesprochen.

* * *

Die Kunstfreunde, die nach Florenz kommen, werden begreiflicherweise zunächst an die Sammlungen gehen und sich diesen Reichtum anzueignen suchen. Es stellt sich aber bald dabei das Gefühl heraus, wie sehr zum Verständnis der intimen Sprache die ursprüngliche Umgebung all dieser Bilder fehlt und wie vieles rätselhaft bleibt, was „in loco" sofort sich mit schönem Sondersinn verdeutlicht. In solcher Stimmung ist es ratsam, die alten Kapellen von Florenz, die alten Sakristeien aufzusuchen, wo noch alles am alten Platz steht. Die Pazzikapelle leistet diesen Dienst nicht, weil sie

nicht mehr in Gebrauch ist. Aber die Sakristei von S. Croce, die Seitenschiffe von S. Spirito, die unterirdische Kapelle in S. Gaëtano und die Kapelle von S. Egidio sind tönende Räume, vom alten Leben erfüllt und in wundervoller Einheit geschlossen. Höher als alles steht aber die Sakristei von S. Lorenzo, die Brunelleschi als die Grabkapelle für die Medici gebaut hat. Hier steht noch der alte steinerne Riesentisch in der Mitte, auf dem noch heute die goldenen Stolen ausgebreitet werden; unter ihm das heimlich versteckte Grab der Eltern Cosimo Medicis. Hier finden wir die dunkelbraunen, ruhigen Wandschränke, welche den ganzen Raum unten abschließen und nur an einer Stelle entfernt sind, als Verocchio für die Söhne Cosimos den Sarkophag mit den Bronze-Stricken aufstellte. Ueber diesem ruhigen, warmen Unterbau steigen nun Brunelleschis feine, heitere Kreise, Rippen und Kuppeln hoch. Ihr leichter Gang, ihr heiteres Leben erscheint uns wie eine Entlastung der Materie. Verzückt folgt das Auge diesem Gestänge, das nichts von gotischen Wulsten verrät, sondern in Anmut und Einfachheit sich streckt.

Das System, das Brunelleschi sich ausdachte, beruht auf der Verbindung von einem kleinen und großen Halbkreis, die, konzentrisch geordnet, zwischen sich einen kleinen Ganzkreis aufnehmen, der wie ein Festschild in der Höhe hängt. Während die gotischen Bettelordenkirchen ihre wenig gegliederten Wände mit dem warmen rotgoldenen Teppich der Fresken überziehen, betont Brunelleschi vielmehr den Rahmen und läßt die Wand als Füllung neutral. In die Kuppel über dem Altar zaubert die Farbe den Sphärenkreis des Himmels — sonst sollten diese Wände nicht bemalt sein. Nur die Kreise zwischen den Halbkreisen und in den Pendentifs der Kuppel sollten Reliefs bekommen. Um diese ging Brunelleschi den Freund Donatello an, ebenso um den farbigen Fries des Architravs. Die acht Tondi (S. 70—73) stellen die vier Evangelisten und vier Szenen aus dem Leben Johannis des Evangelisten dar. Die Evangelisten sitzen auf monumentalen Steinthronen; jeder Thron verschieden, alle im Stil römischer Bischofssitze. So hat Matthäus einen Thron mit Löwen als Armlehnen, Pilaster an der Rücklehne. Die Wangen des Johannisthrons haben Flügel, Markus sitzt auf einem Steinklotz ohne Lehne. Ebenso verschieden sind die Tische dieser Studii. Schwer liegt der Stier auf Lukas' Tisch, fromm hält der Löwe das Markusbuch, leicht flattert der Adler des Johannes und still schwebt der Engel des Matthäus herbei. Nur einer schreibt, Markus; die andern drei meditieren, sinnen, seufzen. Es ist keine Kleinigkeit, die Wahrheit aufzuschreiben. Wie die florentiner Humanisten am Plato herumbuchstabierten und sich dazu in die Zellen der faesulaner Badia oder des Klosters S. Marco zurückzogen, so mühen sich diese vier Schriftgelehrten in der hohen Stille. Donatello hatte schon früher zwei Evangelisten, den Marcus und den Johannes, mit edelster, großer Weisheit erfüllt dargestellt. Jetzt zeigt er alle vier, jeden anders als den Nachbar, aber alle schwer arbeitend. Das Tonmaterial dieser Reliefs gestattete Donatello das rascheste Arbeiten. Vieles wirkt wie eine Improvisation; Geistesblitze scheinen eingefangen. Wer das Bedürfnis hat, kann hier natürlich die vier Temperamente entdecken. Die schöne Einordnung in das Rund, das Zusammenwirken der Menschen- und Tierfiguren und der Möbel, der Reichtum der Ornamente — all das zu betrachten wird man nicht müde. Seltsam, Lukas allein ist unbärtig, nicht Johannes, der vielmehr der Aelteste scheint. Ist es ein Porträt von Cosimo Medicis Vater, Giovanni, der hier unten begraben liegt?

Jedenfalls ist es eine Huldigung für den Ahn der Medici, wenn in den vier andern Kreisen das Leben seines Patrones, des Evangelisten Johannes, dargestellt ist. Giotto hatte das Thema in der Peruzzi-Kapelle in S. Croce gemalt und hier die Vision auf Patmos, die Auferweckung der Drusiana und die Himmelfahrt des Evangelisten

gemalt. Im Relief gab es derartiges meines Wissens damals noch nicht. Auch Donatello beginnt mit der Vision auf Patmos (S. 72). Ein felsiges Bergland ist's, wo der greise Apostel träumend liegt. Hohe Berge hüten die Einsamkeit, Wasser glänzt in der Tiefe. Zwei Putten sind die einzigen Genossen des heiligen Sehers. In den Wolken erblickt er das schlimme Gesicht, den Drachen, der die junge Mutter bedrängt; links thront der Ewige.

Die zweite Szene (S. 72) spielt im Ospedale von S. Maria nuova. In die Eingangshalle, dem Pellegrinaggio der sieneser Scala ähnlich, trägt man aus der Zelle auf dem Bett Drusiana dem Heiligen entgegen, dem sie die Hände erwachend entgegenstreckt. Staunend sehen die Aerzte solche sie beschämende Kraft. Sehr interessant ist die Szenerie mit den in den Saal eingebauten Scherwänden.

Das Oelmartyrium (S. 73) spielt in einem von Zinnenmauern umstellten Hof, zu dem vorn eine Treppe heraufführt. Trotz eifrigsten Schürens des Feuers spürt der Apostel keinen Schmerz. Aeußerst lebendig das Gebaren der Schergen.

Rätselhaft ist die Architektur der Assumptio (S. 73). Gemeint ist sicher eine Straßenecke in Florenz, und man denkt wohl an die Gassen neben S. Croce. Das offene Grab des Apostels, in das er sich selbst hineingelegt hat, fehlt; mitten aus den Straßen schwebt die Gestalt gen Himmel. Hier sind die Bemühungen, eine perspektivische Untersicht zu zeigen, nicht geglückt.

Diese acht Reliefs sind jetzt übertüncht und die Einzelheiten von unten kaum zu erkennen; aber auch als die Farbe sie belebte, kann das Detail nicht gewirkt haben. Dies war der Grund, weshalb Brunelleschi für die Kreise seiner andern Kapelle, die der Pazzi, statt des bemalten Tonreliefs das kräftigere Glasurrelief der Robbia sich sicherte, das, abgesehen von der Farbe, auch noch den Gegensatz des Glatten zum Stumpfen fügte.

Sind diese acht Reliefs wohl noch vor 1440 entstanden, so dürften die Bronzetüren (S. 74 u. 75), welche die große Sakristei von den beiden Anbauten abschließen, erst unmittelbar vor der Abreise Donatellos nach Padua entstanden sein. Lange schwankte man, ob man sie in Holzintarsia geben sollte. Schließlich siegte die Bronze; uns erscheint dieser Entschluß nicht sehr glücklich. Denn an dieser Stelle wirkt die Bronze zu schwer, auch fehlt ihr das ruhige Licht. Aber Ghibertis überraschender Erfolg ließ Donatello und Cosimo Medici keine Ruhe. Rom und Siena haben sich damals ihre ehernen Pforten bestellt, und der florentiner Dom bekam seine bronzene Sakristeitüren. Nun durften sie auch in der Medicikirche nicht fehlen; heimlich schmücken sie die innere Sakristei und bieten den sich Flüchtenden hier einen äußersten Versteck. Denn diese Bronzetüren sind nicht nur wegen der Schönheit des Materials gegossen worden; die Anekdote Lorenzo Magnificos, der zur hölzernen Sakristeitür des florentiner Doms bei der Flucht vor den Dolchen der Pazzi gesagt haben soll: se mi salvi, ti farò d bronzo, ist, wenn auch unhistorisch, bezeichnend für den Sicherheitswert solcher Pforten. Auch gestatteten die niedrigen Fenster dieser Nebensakristeien zur Not eine Flucht. Man sieht, daß Cosimo mit dem „Ueberfall in der Kirche" gerechnet hat, als ob er den Pazzi-Tag vorausgeahnt hätte.

Diese beiden Pforten haben nun natürlich andern Gesetzen zu folgen als die Straßentüren Ghibertis. Die Einteilung in zehn Felder ist dieselbe wie bei Ghibertis zweiter Tür. Aber die Rahmung ist viel bescheidener, und in allen zwanzig Feldern wird lediglich das Thema der Disputation verhandelt. Immer wieder stehen sich (vgl. S. 76—80) zwei Männer gegenüber, die die Dinge verschieden betrachten. Vergebens sucht man Unterschriften, die den besonderen Disput erklären könnten. Auch die Symbole

sind sehr dürftig gesät. Aber welch ein Reichtum der Stellungen, Situationen und Manifestationen! Nur Bücher und Palmen spielen eine Rolle. Sonst sind diese heiligen Männer alle barfüßig, meist mit dem langen Mantel lose drapiert. Sie reden gegeneinander, eifrig und leidenschaftlich, sie geraten aneinander oder reizen sich aus der Ferne, sie laufen aneinander vorbei oder wenden sich nach fruchtloser Debatte an den Beschauer — nichts lassen diese vierzig Männer unversucht, um zu überzeugen oder doch zu überreden. Solch ein Disputieren läßt man sich gefallen. Man darf hier keine kirchlichen Kategorien, wie Altes und Neues Testament, Apostel und Märtyrer, suchen; es ist eine höchst menschliche Debatte, auf Grund der Erfahrung, daß zwei tüchtige Kerle stets die Dinge verschieden ansehen werden. Das Individuum entdeckt sich immer wieder. Es gibt schon an den Bamberger Chorschranken Disputationen, Luca della Robbia gab Disputanten an den Campanile-Reliefs. Aber während dabei stets bestimmte historische oder allegorische Rollen absolviert werden, stößt Donatello einfach die Florentiner seiner Zeit, seiner Leidenschaft zusammen und zwingt sie zu ewiger Entgegnung. Die vom Täufer angeführte zweite Reihe der Disputanten auf der andern Tür ist wohl etwas zahmer, aber es geht auch da ohne Streit nicht ab.

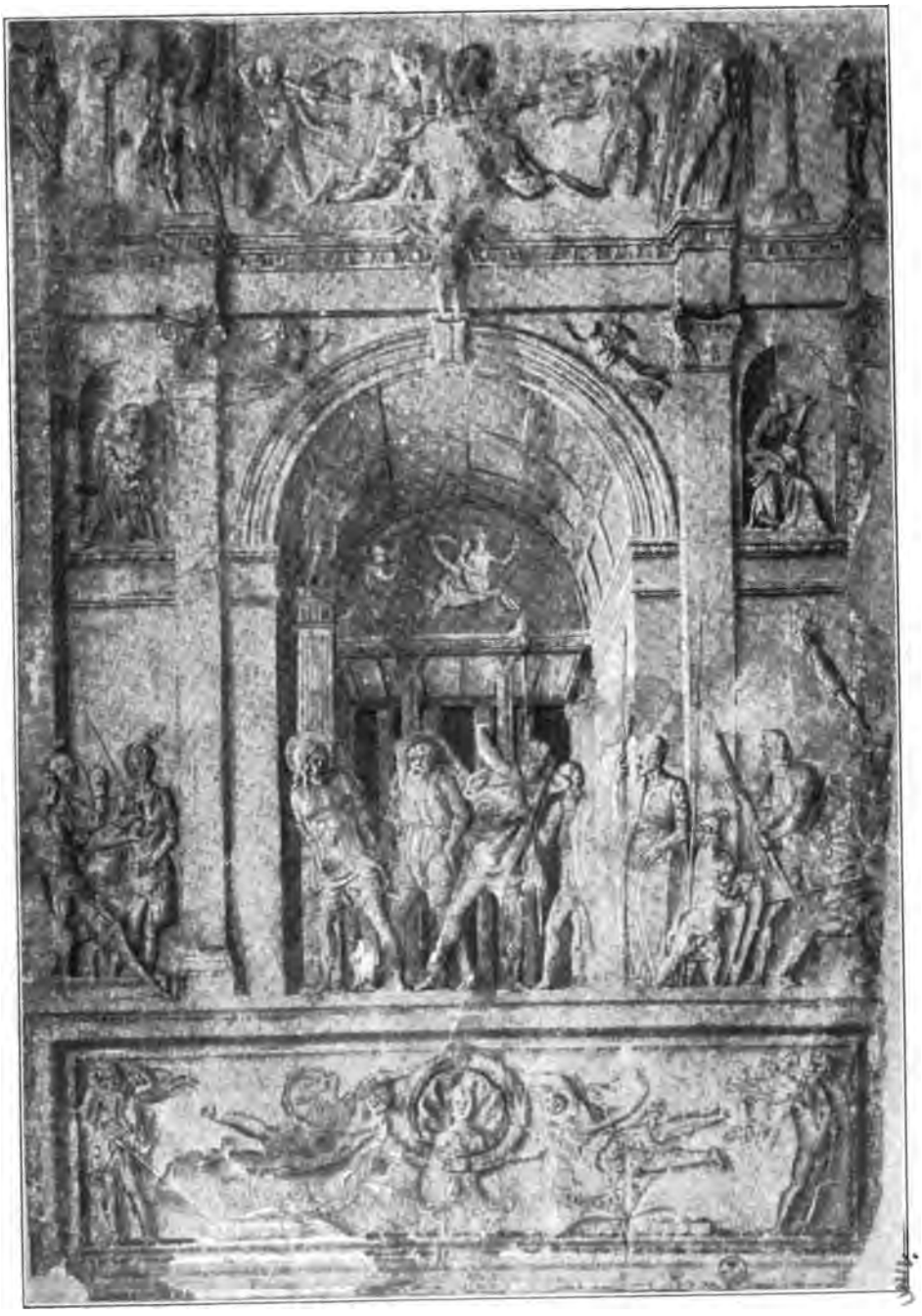
Feierlicher stehen über den Türen die großen Gestalten der Patrone der Medici: Cosma und Damiano, Stefano und Lorenzo (S. 81). Es sind nicht die Modelle zu einigen der Türreliefs, sondern selbständige Kompositionen, die vermutlich vor den Bronzetüren entstanden.

Der Namensheilige der Kirche, S. Lorenzo, kehrt zum drittenmal als Terrakottabüste wieder (S. 66). Es ist dasselbe jugendliche Modell wie das des Tonreliefs, gewiß ein Chorknabe der Kirche, bartlos, der Kopf etwas nach links gedreht und gehoben; das Diakonengewand hängt frei und ruhig über die junge Schulter herab. Einst war die Büste bemalt, wobei der Talar und die dicken Troddeln besonders gewirkt haben müssen.

Wirkt es nicht wie ein Symbol, daß gerade dieser jugendliche Heilige es ist, der von der Wand dieser heiteren frühesten Raumschöpfung der Renaissance herabblickt? Ist nicht die Welt, die hier sich hebt, jung und hochgemut wie dieser? Lebt nicht diese Zeit von dem Bewußtsein, einen neuen Anfang zu machen und in einer taufrischen Gegenwart zu stehen? Selten ist die Macht der Tradition so entschlossen beiseitegerückt worden wie in diesem florentiner Frühling. Wie hätte die frühere Zeit den Lorenzo dargestellt? Auf goldener Tafel in ganzer Figur, jung und blühend wohl auch, aber alles in Feierlichkeit und Zeremonie. So hat ihn noch Vecchietta um 1460 in Siena gemalt. In Florenz gilt erborgte Heiligkeit nichts mehr. Das persönliche Leben ist heilig und auch die Kanonisierten haben ihres Amtes kraft Leibes und der Seele zu walten. Als diese Sakristei entstand, war der Bau der Hauptkirche noch nicht vollendet. Diese war für die Massen bestimmt, und für diese Hallen mochten sakrosankte Gebilde am Platze sein. Hier in der Sakristei sprachen Brunelleschi, Donatello und Cosimo Medici ihr persönliches Bekenntnis aus. Heute würde es lauten: „Hier sitz' ich, forme Menschen nach meinem Bilde, ein Geschlecht, das mir gleich sei."

Noch eine Beobachtung: in diesem Raum fehlt die Frau gänzlich. Nur die sterblichen Reste der Mutter Cosimos, Piccarda Bardi, ruhen unter dem Altartisch. Die heilige Minneromantik der Muttergottes ist erschöpft. Das Interesse wendet sich ganz dem Männlichen zu. Nur ganz verschämt findet sich an der Rückseite des Altars ein Marmorrelief der Madonna, dem Relief der Casa Pazzi verwandt.

Diese Lorenzobüste sollte nicht in andres Material übersetzt werden, der Ton genügte für eine Sakristeibüste. Dagegen dürfte die Büste des Niccolò da Uzzano



Geißelung Christi

Zeichnung, Donatello zugeschrieben. Florenz, Uffizien

(S. 42 u. 43) wohl für den Bronzeguß ursprünglich berechnet worden sein. Auch liegt dieser eine Totenmaske zugrunde, wenn auch die Spuren des Alters dieses Staatsmannes etwas verwischt sind. „Uzzano ist etwa gedacht, wie er in einer Ratssitzung der Rede eines andern lauscht. Er ist ganz Ohr, ganz Auge. Das Momentane ist schon durch die plastischen Motive im großen ungemein klar veranschaulicht. Die Hauptkontraste sprechen eine beredte Sprache: die ruhig in Vorderansicht verharrende Büste und der energisch ins Profil gewandte Kopf. Doch mehr noch: der Kopf hebt sich und — ein sehr bezeichnendes Motiv — die linke Schulter hebt sich unwillkürlich mit. Es ist, als reckte sich die Gestalt, um den Gegner ganz ins Auge zu fassen, nein, es ist noch ein weiteres: sie setzt sich bereits zur Wehr. Nicht gegen körperliche Angriffe, keineswegs, sondern gegen den geistigen. So ruhig das Gesicht auch blickt, um die Lippen regt sich ein leiser Spott. Aber nichts Bissiges liegt darin, sondern fast etwas Gutmütig-Biederes, wie denn überhaupt der ganzen Erscheinung eine vornehme Ueberlegenheit eigen ist. Hier herrscht ein eiserner Wille. Es ist, als ob alles davon Kunde gebe, von den ausladenden Linien des Profils bis zu dem gespitzten Ohre und dem gedrungenen Hals. Tiefer jedoch versteht man den Menschen, wenn man seine Augen befragt, diese tiefliegenden Augen mit den schweren Lidern. Unsichtbares wird sichtbar: eine gewisse Müdigkeit der Seele. So durchdringend der Blick auch ist, er macht sich doch nicht ohne Mühe geltend. Diese Schwere der Lider, die Gesperrtheit der Brauen, diese ganze Starrheit der Augenumgebung ist keineswegs, wie man wohl gesagt hat, ein Rest der Totenmaske, die an dieser Stelle unbelebt geblieben. Im Gegenteil, das alles ist beabsichtigt und etwas eminent Geistiges dadurch veranschaulicht. Eine innere Spannung, wie sie auch in den Köpfen der Campanilestatuen zur Erscheinung kam, ein innerer Kampf, der bald die Waffen strecken wird. Die ganze Stimmung ist gesteigert wie ein Quell, der aufgeschossen — aber bald in sich zurücksinkt. Diese Anzeichen eines kommenden Erschlaffens mischen dieser Erscheinung jene eigentümliche elegische Weichheit bei, die sie uns bei ihrer sonst so unheimlichen Härte sympathisch macht. Den steigenden Eindruck des Lebens erhöht die vollständige Bemalung, die, mag sie auch getrübt und überschmiert sein, doch etwas höchst Frappierendes hat. Das Bildnis bleibt dadurch tiefer in uns haften. Wir meinen diesen Mann gesehen zu haben, lebendig und leibhaftig, wie er beim Scheine der Fackeln und beim Klange der Drommeten ein Heer Revue passieren ließ. Zu solcher oder ähnlicher Stimmungsphantasie führt uns die Naturfarbe, verbunden mit der Gewalt der Form. Ja, in den Traum hinein kann uns die Terribiltà dieses bis zur Täuschung naturwahren Porträts verfolgen und erschrecken; aus dem Dunkel können vor unserm geistigen Blick diese Züge wieder hervorbrechen, ‚als bekäme die Nacht plötzlich hier selbst ein Gesicht' (Hebbel)." Dieser schönen Charakterisierung der Büste von Carl Cornelius möchte ich nur noch hinzufügen, daß der Kopf oben am Scheitel ein Loch hat, das von einem Heiligenschein herrührt, der hier befestigt war. Es ist also ein heiliger Nikolaus mit den Zügen des 1432 verstorbenen Staatsmanns. So wurde das Gedächtnis des Mannes bewahrt, indem man in der Familienkapelle seine Büste mit dem Heiligenschein aufstellte.

Eine dritte höchst lebendige Büste Donatellos besitzt das Berliner Museum, den Giovannino (S. 67). Hier ist das Material Gipsstuck und nicht Ton; der eng um die Schultern geknotete Mantel ist wirklicher, mit Farbe getränkter Stoff. Daher auch der Naturalismus des Mantelknotens, der dem beim Georg ähnelt. Diese Umstände lassen vermuten, daß wir es hier mit einer Improvisation zu tun haben, die in wenigen Tagen entstand, als einmal wieder der 24. Juni herannahte und man für einen der Altäre, an

denen die Straßenprozession anhielt, eine jugendliche Johannesbüste brauchte. Vielleicht stand dieser Altar in der Nähe des Bigallo, wo die Findelkinder herausstürmten und fröhlich vor dem jungen Heiligen hinknieten. Auch der Kopf dieser Büste ist frisch gehoben wie der des Lorenzo. Die Augen blicken lebhaft gespannt und sind halb mit dem Lid bedeckt; der frische Mund ist leicht geöffnet und redet. Aber nicht feierliche Worte wie „Ecce agnus dei", nicht Bußruf und Wehe über Florenz, sondern sonnigen Gruß entbietet der Knabe den Knaben, die er ja alle als Täuflinge von ihrem ersten Lebenstag an kannte. Die üppigen Locken wehen im Straßenwind, der kühl um den jungen Hals streicht und in die Altarkerzen fährt. Wie ein gewisser Täufer „an der Pegnitz Hans heißt", so ist er hier zum florentiner Burschen geworden, der die Hände all der Giovannini giovinotti faßt und mit ihnen durch die Straßen zieht. Wie gesund und vernünftig ist es doch, Kindern heilige Kinder und nicht bärbeißige Männer vorzumalen! In dem aufgeklärten Deutschland der Gegenwart dagegen stellt man selbst am Weihnachtsabend den Dorngekrönten auf den Altartisch!

Bevor wir Donatello nach Padua begleiten, sei noch ein Wort über eine Gruppe von Madonnen aus der mittleren Zeit gesagt. Es ist sehr schwierig, alle diese Stücke fest datieren zu wollen. Denn das Madonnen-Thema ist nicht der Träger der Entwicklung, sondern unendlich konservativ. Der Einfall des Künstlers und seine Erregung ist nur einer der Komponenten; Tradition und Frömmigkeit binden hier mehr denn je. Wie man bei den gemalten Altären nicht in der Haupttafel, sondern in der Predella in der Regel den künstlerischen Fortschritt zu finden pflegt, so ist das Madonnenrelief ein gebundeneres Thema als das erzählende Relief oder das Porträt.

Donatellos Madonnen betonen, wie schon oben gesagt wurde, nicht so sehr familiäre Gefühle als das Gehobene der himmlischen Frau, das Monumentale dieser einzigen Mutterschaft. Immer wird etwas Außerordentliches gegeben; sei es, daß die Madonna auf Wolkenkissen sitzt (Marmorrelief in Boston, S. 86, um 1430 entstanden) oder in einer Engelschar vom Himmel herabgeschwebt kommt. Auch die Madonnen, die auf der Erde stehen oder sitzen, das Kind anbeten, an sich reißen oder stillen, zeigen einen feierlichen, hoheitsvollen Typus. Wir kennen die Florentinerin jener Tage aus vielen Bildern und Büsten recht wohl. Donatello hat alles leise gesteigert und eine ebenso ungewöhnliche wie persönliche Schönheit über die himmlische Frau gebreitet, neben der die Madonnen Fra Giovannis und Fra Filippos wie himmelblaue Puppen wirken. Die Marmorreliefs sind verhältnismäßig selten; das liegt nicht nur daran, daß diejenigen in Ton und Stuck billiger waren. Der Geschmack jener Tage drängte auf die bunte malerische Halbplastik, welche in große schöne goldblaue Tabernakel gestellt wurde. Derartige Prunktabernakel besitzen z. B. die Museen von Berlin und Paris; und erst in solcher Umrahmung versteht man, daß der unedle, aber bemalte Stuck als Hausaltar beliebter war als der Marmor. Wie Marmormadonnen angebracht waren, zeigt der Altar in der alten Sakristei von S. Lorenzo und das Grab des Papstes Johann XXIII. Blumen und Kerzen haben den intimen Zauber der Tabernakel noch gesteigert, bei manchen sieht man noch im Sockel das Eisen für die Lampe oder Kerze. Die „Madonna del latte" findet sich selten; Berlin hat eine reizvolle Darstellung in Zinnoberton, wo das trinkende Kind, von den Schritten des herankommenden Beschauers aufgestört, sich plötzlich zu diesem umdreht und die Brust fahren läßt. Diese Auffassung wird denn auch in dem kleinsten Hausaltar, der Paxtafel, wiederholt, die in Silber, in Bronze, in Blei vorkommt. Der Ton war auch bei dem gegen den Regen geschützten Straßentabernakel verwendbar. Diese Tabernakel sind stets so angeordnet, daß sie entweder den Prospekt eines Straßenschlusses bilden oder eine gefährliche Straßenecke

in ihren besonderen Schutz nehmen. Auch haben die Hauptstraßen, die von der Campagna ins Zentrum von Florenz auf den Mercato vecchio führen, stets ein Tabernakel, vor dem der karrenschiebende Bauer in der Morgenfrühe noch heute hält. Kennt man den ursprünglichen Platz, so gelingt es fast immer, den Darstellungen einen besonderen Sinn abzugewinnen. Auch bei der Aussteuer spielt der Madonnentabernakel seine Rolle; die Braut bekommt ihn für das Schlafzimmer, und man wünscht ihr mit der Gabe, daß sie auch bald an einem Neonato sich freue.

Der um die Madonna Pazzi sich scharenden ersten Gruppe von Madonnenreliefs wäre eine zweite Reihe entgegenzustellen, bei der die senkrechte Haltung der Madonna aufgegeben wird und das ernste Gebaren der Derelitta dem seligen Gefühl des Mutterglückes weicht. Es ist die Gruppe der anbetenden Madonnen; am schönsten wohl in dem Tondo des Louvre gebildet (S. 88), wo auch noch der alte Rahmen, wenn auch in moderner Bemalung, erhalten ist. Feine duftige Tücher hängen um die vornehme Frau; das nackte Kindchen liegt auf einem Polster oder Bänkchen vor ihr, es sitzt im Stühlchen, etwas hilflos, weil zum erstenmal nicht von schützenden Armen umfangen. Gerade diese Hilflosigkeit ergreift die Mutter. Wir möchten vermuten, daß ein Hymnus diesen Darstellungen zugrunde liegt. Heinrich Brockhaus hat eine Hymne des hl. Bernhard von Clairvaux herangezogen. Aber neben dem offiziellen kirchlichen Lobgesang gab es auch familiäre Gedichte, wie die von der edeln Lucrezia Tornabuoni gedichteten u. a.

Das Tondo des Louvre ist eines der frühesten Tondi der Zeit. Bisher ist das Format stets hohes Rechteck, entsprechend dem Pilastertabernakel. Aber wie Filippo Lippi in dem berühmten Rundbild des Palazzo Pitti das erste Rundbild malt und dadurch die malerische Konzentration der bisher ganz flächigen Tafel erreicht, so gibt auch Donatello einige Male das Rund. Dieses begünstigt die geneigte Haltung Marias, während das Rechteck die steife Rückenhaltung fordert. Benedetto da Maiano hat ganz besonders gern diese Neigung gebildet; aber sie kommt schon in dieser zweiten Donatellogruppe vor. Später freilich kehrt Donatello zu der ersten Form zurück, die auch Desiderio und Antonio Rossellino beibehalten.

Im übrigen bedarf es bei diesen an die ursprünglichsten Instinkte der Menschen sich wendenden Madonnendarstellungen keiner Deutung. Raffaelleske Lyrik ist hier ebensowenig zu erwarten wie Dürers Intimität. Den Florentinern der zweiten Hälfte des Quattrocento waren diese Madonnen zu kolossal und majestätisch, sie liebten mehr das holdselige und ziere Gebaren der Madonnen Minos, Antonio Rossellinos, Benedetto da Maianos. Aber der junge zwanzigjährige Michelangelo bildete sein erstes Madonnenrelief wieder ganz im Sinn Donatellos; und die Madonna des Cinquecento, namentlich in ihrer Ausbildung durch Jacopo Sansovino, ruht ganz auf donatellesker Empfindung.

* * *

Donatello war siebenundfünfzig Jahre alt, als man ihn nach Padua rief. Es handelte sich zunächst um den Umbau des Chors im Santo, der Kirche des hl. Antonius. Mit nur einem Gehilfen machte er sich auf die Reise. Aber bald fanden sich andre Aufträge. Die Familie des Condottiere Erasmo de' Narni, gen. Gattamelata, bat ihn um ein bronzenes Reiterstandbild; das Kapitel des Santo, durch eine große Stiftung reich geworden, ging Donatello um einen neuen Hochaltar mit vielen Statuen und Reliefs an, der bis zum Jubeljahr 1450 fertig werden mußte. Die Fürsten der Poebene, die Gonzaga in Mantua, die Este in Ferrara, begehrten seine Kunst; auch für Venedig ist er tätig gewesen. Eine ganze Schar von Gehilfen sammelte sich um ihn. Am Santo

dampften die Oefen für den Bronzeguß. Bisweilen sattelte Donatello und ritt mit einem Gesellen in die Marmorbrüche bei Verona, um den Brocatello für den Altar zu begutachten. Auch Alabaster wurde bei dem Aufbau verwendet. Ueber zehn Jahre lang haben ihn diese Arbeiten beschäftigt. Als er 1454 Padua wieder verließ, stand ein großes bronzenes Reiterdenkmal vor dem Dom (S. 117—122), ein prachtvoller Hochaltar mit sieben lebensgroßen Bronzefiguren und zweiundzwanzig Bronzereliefs dunkelte zwischen den rotweißen Marmorschränken des Chores (S. 96—116). Es ist begreiflich, daß die Paduaner diesen Mann über alles lobten. Aber gerade darum, heißt es, flüchtete er vor den Lobhudeleien zu der strengen Kritik am Arno zurück. Auch bekam ihm das Klima in Padua nicht. So sehr die Fürsten in den Nachbarstädten ihn zu bleiben baten, er sehnte sich nach „der Kuppel" zurück. Auch mochte er wissen, daß Cosimo Medici ihn jetzt wieder brauche; denn der Bau der Hauptkirche in S. Lorenzo näherte sich der Vollendung und gern bot Donatello seine letzten Kräfte dem alten Gönner wieder an. Er war mit achtundsechzig Jahren noch lange nicht ein Greis.

Wer die Entwicklung der paduaner Arbeiten verfolgen will, der muß die Urkunden, die Gonzati und Gloria veröffentlicht haben, studieren; die Resultate findet er auch in den sorgfältigen Regesten in F. Schottmüllers „Donatello" oder in der Arbeit des Verfassers über „Urbano da Cortona". Die Fragen, was Donatello, was seine Gesellen gearbeitet haben, stehen für unsre Darstellung erst in zweiter Linie. Im Grunde ist der Meister für den ganzen Hochaltar verantwortlich zu machen. Leider ist der Altaraufbau heute (S. 96 u. 116) gänzlich erneuert und verfehlt. Näher kommt dem ersten Aufbau die nebenstehend beigefügte Skizze von Cordenons in Padua. Camillo Boito hat unbegreiflicherweise die zwölf heiteren musizierenden Putti in einer Reihe neben die ernste Pietà gestellt. Eine solche Gefühlsroheit trauen wir Donatello nicht zu. Außerdem fehlt die in den Urkunden erwähnte Kuppel über dem Altar. Die Evangelistenreliefs dürfen nicht getrennt werden, noch weniger zwei Antoniusreliefs im Dunkel der Rückwand unsichtbar bleiben. Die Gruppe der Freifiguren hat sich meines Erachtens im Halbkreis um die Madonna geschart. Ursprünglich waren es nur vier Heilige,

Der Hochaltar in S. Antonio zu Padua
Nach der Rekonstruktion von F. Cordenons

die neben der Madonna, je zwei rechts und links, standen; von diesen wiesen die außenstehenden Heiligen, Justina und Daniel, zur Madonna, nicht zur Gemeinde. Sie müssen also umgekehrt wie jetzt stehen. Erst später fügte Donatello noch die beiden Bischöfe hinzu. Das Kruzifix (S. 97 u. 98) befand sich nicht über dem Hochaltar.

Die Madonna in der Mitte der sieben Freifiguren (S. 99) gehört zu Donatellos Hauptstücken. Es ist die einzige Freifigur der Madonna in Bronze, die er gegossen hat; ja, es ist die einzige bronzene große Freifigur der Madonna des Quattrocento! Es ist eine Prozessionsmadonna, die sich gerade aufrichtet, um den andächtig nahenden Scharen der Pilger den kleinen Sohn und Erlöser zu zeigen. Von dem stolzen, von Sphinxen getragenen Thron steht sie auf; die reichen Gewandfalten ihres Kleides stürzen steil herab zu den Füßen. Das von einer Cherubimkrone gekrönte Haupt, auf dessen weichem kastanienbraunem Haar das schwere Gold federt, beugt sich grüßend vor, und stumm präsentiert sie den Kronprinz, der in ihren Händen hängt. Ein majestätischer Ernst liegt über dem Ganzen. All die Landleute der Po-Ebene, die Pilger aus Nord und Süd, die Welschen und Nordländer, die zum Grab des hl. Antonius pilgern, dürfen als ersten Eindruck in der riesigen Kuppelkirche diese „Madonna bruna" erblicken, die allem Menschlichen weit entrückt ist. Man frage sich, wie man damals, um 1445, in Padua oder Venedig die Madonna gemalt hat. Man denke etwa an Antonio Vivarinis Madonnenaltar, der heute neben Tizians Tempelgang Marias in der venezianer Akademie hängt, oder an eine der Madonnen Jacopo Bellinis. Für die Plastik bietet der Lettner in San Marco in Venedig mit den Figuren der Massegne ein Beispiel. Diese Tafeln und Figuren stehen noch im Bann der Gotik und Kalligraphie, der ondulierenden Faltenspiele und geschwungenen Linien. Donatello betont vor allem das Senkrechte, den plastischen Stand, der dem Gesetz der Schwere folgt. Die Gewandfalten sind naturalistisch behandelt, in unendlicher Variation. Auch der Gedanke, statt des Heiligenscheins die Krone mit dem Cherubim zu geben, ist in dieser Art neu.

Neben der Madonna stehen die zwei Hauptheiligen des Franziskaner-Ordens, Franz selbst (S. 100) und S. Antonius, der Patron der Kirche (S. 101). Aber nicht dieser, sondern sein Meister hat den Ehrenplatz an der rechten Seite der Madonna (l. v. B.). Er ist hager und schlank gebildet. Die lebendigen großen nervösen Finger halten das Buch und das gegen die Schulter gelehnte Kruzifix. Die Stigmata werden nicht gezeigt. Jünger ist Antonius, der sicher ein Porträt ist. Die Lilie, die sich heute so stark abspreizt, ist neu und ganz unquattrocentistisch. Beide Mönche wirken unendlich schlicht neben der gekrönten Frau. Neben Antonius stand früher, im Halbkreis vortretend, S. Justina (S. 101) mit Palme und Kronreif; Auge und Hand weisen auf den kleinen Christ. Dicke herrliche Zöpfe fallen auf die Schultern. Das Gegenstück, der junge Prophet Daniel (S. 100), steht in reicher Diakon-Stola vor uns; er scheint in der Rechten ein Stadtmodell (?) zu halten.

Die beiden erst später hinzugefügten, vielleicht von Niccolò Baroncelli gearbeiteten Heiligen Ludwig (S. 100) und Prosdozimus (S. 101) stehen nicht auf gleicher Höhe. Ihre Attribute, die beiden Peda und die Kanne, sind erneuert. Bei S. Ludwig wird man unwillkürlich an die zwei Jahrzehnte früher entstandene Statue Donatellos für Or San Michele in Florenz denken und ihr den Vorzug geben. Denn dieser ist ein feierlicher König, der Paduaner nur ein Bischof. Es fehlt ihm die Krone; statt dessen ist seine Hüfte mit dem Strick gegürtet. Der andre Bischof hält mit der Rechten einen Krug, leider nicht mehr den ursprünglichen. Der Kopf erinnert etwas an den Goliath des Bronze-David. Er ist der einzige Bärtige unter diesen Männern.

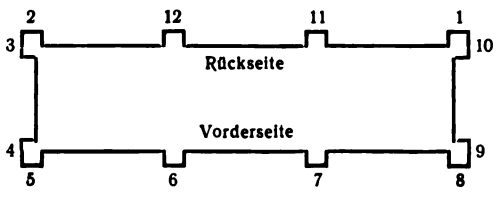
Diese sechs Heiligen, welche sich um die celeste Mutter scharen, bilden die

Zeichnung Raffaels nach Donatellos drittem Antonius-Relief in Padua
Florenz, Uffizien

„Santa conversazione" um die himmlische Frau. Nur diese grüßt die Pilgerscharen, die heranströmen. Ihre Begleiter wenden den Blick nicht von ihr. In ihr feierliches Schweigen tönt das muntere Musizieren der zwölf Putten an den Sockeln.

Hier waren ursprünglich nur zehn Putten angebracht (S. 102—104). An andrer Stelle wurde nachgewiesen, daß ihre Instrumente nach den Worten des letzten (150.) Psalms verteilt sind, ebenso wie bei Luca della Robbias florentiner Domkanzel. Es kommen vor: zwei tubae (Flötenrohr), psalterium = Harfe, cithera = Mandoline, tympanon = Trommel, chorus = Gesangsquartett, corda = Geige, cimbali = Tamburine und Zimbeln; der Diaulos, die Doppelflöte der beiden später hinzugefügten Reliefs, kommt nicht in dem Psalm vor. So ergibt sich ein höchst originelles Orchester. Ein hohes Flötenduo beginnt; dem antwortet ein ebenso zierliches Zitherduett. Dann gibt der Trommelschlegel den Rhythmus für das Gesangsquartett an, das allein von dem dünnen Geigensolo begleitet wird. Wieder folgt ein Duett, kräftiger und schneller als bisher; rasselnd rauscht das Tamburin und die Becken tönen festlich. Zum Schluß klingt das Ganze wie im Anfang wieder in einem Flötenduett aus.

Bringt man nun diese Putten in der von dem Psalm bestimmten Reihenfolge an den Sockeln der Säulen an, welche die Kuppel tragen (s. Cordenons' Rekonstruktion), und zwar je vier vorn und hinten an der Langseite, je zwei an der Schmalseite, so bildet sich nebenstehende Reihe.



Die beiden Doppelsänger (6, 7) haben den besten Platz, unter der Madonna vorn, links davon die Trommel, rechts die Geige. An die Ecken der Rückseite, die ursprünglich nur zwei Reliefs hatte, kommen die zwei Tubenbläser, denen später noch

zwei Flötisten hinzugefügt wurden (1, 2; 11, 12). An die linke Schmalseite kommen die Harfe und Mandoline (3, 4), an die rechte Zimbel und Tamburin (9, 10).

Musiker, denen ich diese Anordnung vorschlug, haben zugestimmt. Auf keinen Fall ist die jetzige Reihe richtig; ganz abgesehen davon, daß ein derartiges Nebeneinander das einzelne Relief um seinen Zauber bringt und jede Ueberraschung ausschließt. Donatello hatte schon einmal (Stucco in London und bei Dr. Weisbach) am Throne der Madonna Engel spielen lassen; hier wiederholt er den Gedanken, der dann von der venezianer Kunst so reich entwickelt ist. Jetzt bekommt es auch einen besonderen Sinn, wenn der eine Diaulosbläser (Nr. 11) so auffallend in die Höhe bläst. Hier befindet sich nämlich an der Rückseite des Thrones der Maria ein Relief des Sündenfalls; warnend klingt nun die kleine Engelsflöte in den kritischen Augenblick hinauf.

An der Hand dieser von den Worten des Psalms diktierten Reihenfolge versteht man die Urkunden besser und kommt dazu, bestimmte Reliefs den einzelnen Mitarbeitern zuzuweisen. Die Namen der Gehilfen Donatellos sind deshalb über die Abbildungen gesetzt.

Die herrlichen Evangelistensymbole (S. 105—108) haben paarweise gesessen, und zwar gehören, folgen wir der Anordnung Donatellos an der Decke der Sakristei von S. Lorenzo, Engel und Adler, Löwe und Stier zusammen; zwei Geister der Luft, zwei Vierfüßler. Der Engel liest; die Tiere halten stolz mit Pranke und Klaue das große Buch. Viel Menschliches ist in diesen Tiergesichtern. Der Adler ist ein Bild der hohen rassigen Vornehmheit und sagazer Urteilskraft; der Stier gewaltsam wuchtend, der Löwe philosophiert. Am schwächsten wirkt der Engel, den Urbano da Cortona in Siena (Domopera) noch einmal wiederholt hat. Schön sind auch die Kreise im Grunde; sie kommen in dem Tondo der Louvre-Madonna wieder vor (S. 86), später auch bei Mantegnas Gonzaga-Fresko in Mantua. Diese vier Reliefs sind vielleicht das Stilvollste an dem ganzen Altar.

Während bei den Freifiguren und Tierreliefs die Mitarbeit der Gehilfen nicht zu verkennen ist, sind die vier Reliefs mit den Wundern des hl. Antonius (S. 109—112) wohl ganz eigenhändige Arbeit. Donatello hatte bisher nur ganz vereinzelt das historische Relief gepflegt; der Salometanz in Siena und die Stäupung Christi in Berlin sind die bedeutendsten früheren Stücke. Es handelt sich nun in Padua nicht um die üblichen Daten eines Heiligenlebens, wo der wunderbare Lebenseintritt, die Bekehrung, das richterliche Verhör und das Martyrium den eisernen Bestand bilden, sondern um vier schlichte Wunder, die alle in dem Padua des dreizehnten Jahrhunderts erlebt waren und seitdem den Glanzpunkt der Lokalchronik bildeten. Donatello hatte hier nicht orientalische Tänze oder Kappadokiens Königshallen vorzuführen, sondern Paläste, Kirchen und Spielplätze in Padua. Nun würde man freilich vergebens in Padua die Vorbilder für die reichen schweren vielgegliederten Architekturen dieser Bronzen finden. Aber der tägliche Anblick der Baugruppe des Santo, dessen vielteilige Silhouette ganz anders wirkt als die Riesenkuppel des florentiner Doms, vielleicht auch die Stunden, die er in Venedig zubrachte, haben Donatello in der Freude an dem Vielteiligen bestärkt, an einem Reichtum, dem gegenüber selbst die Architekturen des Salomereliefs in Siena und der Stäupung Christi in Berlin sehr bescheiden wirken. Das Bewußtsein einer Kraft, die mit den Schwierigkeiten spielt, einer Darstellungsmöglichkeit, die trotz all des Massenhaften doch die Hauptsache klar vorträgt, muß ihn zu dieser Verschwendung getrieben haben. In den Trecentofresken Paduas fand er bereits diesen Stil vorgebildet. Denn was anders unterscheidet Altichiero von der Giottoschule, wenn nicht die Freude

am vielteiligen Architekturprospekt und an der Vorführung von Menschenmassen, während Florenz stets mit der einzelnen Gestalt im schlichten Gehäuse spricht? Das Breitformat der Bronzen begünstigte die Ausbreitung vieler Figuren über den ganzen unteren Plan der langen Bühne, während über den Köpfen dieser Menschen die Kreise und Halbkreise, die Balken und Säulen reichgegliederter Bauten hochsteigen. Wenn nicht die Fresken Altichieros, so sind Jacopo Bellinis Skizzenbücher, vielleicht auch Pisanellos Fresken im Dogenpalast in Venedig für Donatello wichtig geworden.

Das „Zeugnis des Neugeborenen" (S. 109) erzählt von dem Wunder, wie der Heilige einem Kind die Sprache verleiht, um für die Unschuld seiner verdächtigten Mutter zu zeugen. Diese äußerst delikate Entscheidung, die eigentlich in den Beichtstuhl gehört, wird von etwa dreißig Menschen mitgenossen, die in einer öffentlichen Gerichts- oder Stadthalle zusammenströmen. Der Heilige, die stolze Mutter, das sprechende Kindchen und der beschämt kniende Vater bilden das Zentrum. Aber wie beim Sposalizio Marias und Josephs drängt es heran, dort von Männern, Jünglingen und Studenten, hier von Gespielinnen und tapfer schmälenden Nachbarinnen. Besonders auffallend ist der Bruder Studio links mit dem Cerevis und der Schärpe über dem fast nackten Körper. Ein andrer junger Bursche ist auf das Postament gesprungen; Professoren und Soldaten fehlen nicht. Rechts steht hinter der schönen jungen angeklagten Frau eine Alte — ihre Mutter? Ihr legt die schlanke Modedame, die folgt, die Hand auf den Kopf. Am Pfeiler schreien sich zwei Frauen an; und mit andern eilt die Milchfrau weiter, die den Skandal auch genossen hat. Unerschöpflich wie die Partitur der Meistersinger ist dieses Relief; man sieht immer neue Dinge. Nun stelle man sich vor, wie die beiden jungen Bellinis und Mantegna vor diesen Bronzen geguckt haben mögen!

Das Hostienwunder (S. 110) soll sich in Rimini ereignet haben, wo der Esel fromm vor der Hostie kniete, während die Menschen an ihre blutige Verwandlung nicht glauben wollten (es handelt sich um die Präliminaria zum Lehrsatz der Transsubstanziation, der 1254 dann wirklich in Rom proklamiert wurde). Donatello errichtet drei mächtige Tonnengewölbe mit Genien und Putten in den Zwickeln und am Scheitel; eisernes Gestänge schließt die Oberwand der Rückseite, wo weitere Wölbungen sichtbar werden. Die Seitenwände werden von Säulen getragen, zwischen denen es heranströmt. Vierundvierzig Personen! Hier auch einer der frühesten Marmor-Renaissancealtäre, auf dem der Kelch und die Lichterscheibe stehen. Ganz rechts erscheint an der Rückwand noch das Profilrelief eines Männerkopfes, der einen Malatesta darstellen könnte. Wie Wellen wogen die Scharen heran, deren Köpfe an drei Stellen bis an das Tonnengewölbe reichen und die in den knienden Figuren sich ganz tief senken. Nur wenige Frauen kommen vor; man beachte die im rechten Schiff.

Das Wunder mit dem Stein (S. 111) an Stelle des Herzens des Geizhalses bietet sechsundsechzig Personen, also die dreifache Zahl der Personen des ersten Reliefs. Auch wird die Architektur nun so lebhaft und tief, daß man den Grundriß nicht mehr ausdenken kann. Sie wirkt wie eine Musterkarte der Renaissance-Ideale. Die Leiche des reichen Toten liegt auf dem Katafalk aufgebahrt in der Kirche; die Kerzen brennen, die Kreuzfahne wird eben herangebracht. Der Heilige hält dem Geizhals die Grabpredigt und zwingt ihn, selbst zu bekennen, daß sein Herz nicht im Leibe, sondern in der Schatztruhe sei. Als man dann staunend die Brust des Toten öffnet, findet man hier einen Stein. Das Relief zeigt die größte Beherrschung der Massen und die souveräne Bewältigung einheitlicher Bewegung. Dies empfand Raffael, als er — vermutlich 1508 — die Reliefs sah und die rechte Seite abzeichnete (das Blatt, Abb. a. S. XLV, befindet

sich in der Sammlung der Uffizien). W. Voege hat ein feines, kluges Buch über diese Beziehungen zwischen Raffael und Donatello geschrieben und das Echo dieser paduaner Reliefs in den Fresken der vatikanischen Stanzen nachgewiesen. Was war es, was den Umbrer hier anzog, daß er von einem sechzig Jahre älteren Kunstwerk so stark betroffen wurde? Es war die Kunst, die Massen einheitlich zu bewegen, über den Bewegungen des Einzelnen die Menge im Zwang der Wucht und der Masse vorzuführen, wie sie als geballte Gruppe ein neuer Körper wird. Besonders die ganz rechts sich heranschiebende Gruppe, die durch die stärkste Cäsur von der folgenden getrennt ist, ist ein solcher Organismus. Das ganze florentiner Quattrocento hat derartiges nicht wieder versucht; diese paduaner Reliefs bleiben für Florenz leider unwirksam. Erst das wache Auge Raffaels erfaßt die Urgewalt dieser Anordnung und lernt dankbar daraus.

Die „Heilung des Zornigen" (S. 112) spielt in einem „Teatro di pallone", wie man solche in den florentiner Cascinen noch heute sehen kann. Um die langgestreckte Bahn der Ballspieler sind amphitheatralisch die Sitze gebaut. Es ist Mittag, heiß brennt die Sonne am Himmel. Antonius heilt einen Knaben, der sich den Fuß abgehauen hatte, weil er damit seine Mutter getreten hatte. Links vor der Treppenmauer bietet sich ein feines intimes Landschaftsbild. Im Hintergrund die Colli Euganei, vorn der alte Flußgott (Po), der die Nymphe (den Nebenfluß Bacchiglione, an dem Padua liegt) ruft. Soll die ganz links sitzende weinende Frau die betrübte Mutter sein?

Als am 15. August 1450 der Santo das Jahresfest des Heiligen im Jubeljahr beging, hat er den staunenden Pilgern einen Altar gezeigt, wie ihn keine Kirche Italiens damals besaß. Venedig hatte seine Pala d'oro in S. Marco, Florenz die Arca di S. Zenobio, Rom seine schönen alten Marmortabernakel; aber Padua hatte alles übertreffende Bronzen. Ich habe sie oft im goldenen Licht der Wachskerzen schimmern sehen; vor der schweigenden Schönheit dieser Ewigkeitsgestalten bewegten sich feierlich die bunten Gruppen der Priester des Antoniuskapitels. So viel Herrliches an Altarszenen Italien bietet, dieser Altar sucht seinesgleichen. Selbst der im sieneser Dom kann nicht über ihn gestellt werden.

Geht man nun aus den hohen Kuppelhallen wieder auf den Platz vor der Kirche, so wird man die äußere Silhouette dieses gewaltigen Baues mit der wuchtenden Fassade doppelt empfinden. Noch schöner bietet sich die Baugruppe von den Kreuzgängen aus, wo so viele Pilger aller Länder — auch Deutschlands — den letzten Schlaf schlafen. Den Steinplatz vor der Fassade denke man sich mit Menschen gefüllt, die zu der Galerie heraufschauen, von der aus die Reliquien gezeigt werden. Aus dieser Schar der Knienden hebt sich dann mächtig ein bronzener Reiter heraus, der Gattamelata (S. 117—119).

Der um 1370 in Narni als Sohn eines Bäckers geborene Condottiere Erasmo war als junger Mensch in die Dienste des Ceccolo Broglia, Herrn von Assisi, getreten, dann hatte er im Gefolge Andrea Fortebraccios 1424 mit Francesco Sforza um Perugia gerungen; 1431 zog er als Sieger in Bologna ein und erwarb sich damals schon wegen seiner diplomatischen Geschicklichkeit den Beinamen der „gefleckten Katze", „Gattamelata". Er trat dann in die Dienste Venedigs, um 1437—41 gegen Mailand und dessen Capitano Piccinino Krieg zu führen; er wurde hier zum Generalissimus der venezianischen Truppen erhoben und 1438 mit dem Kommandostab belehnt. 1439 adelte ihn der Doge Francesco Foscari. Als dann ein körperliches Leiden ihn zwang, die Bäder von Siena aufzusuchen, übertrug er seinem Sohn die Condotta über die venezianer Miliz. Am 16. Januar 1443 starb er in Padua. Die venezianer Republik

Der Santo in Padua mit dem Reiterdenkmal des Gattamelata

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

setzte für sein Begräbnis zweihundertfünfzig Goldgulden aus, und kein Geringerer als Giovanni Jovianus Pontanus hielt im Santo die Leichenrede. Sein Sohn Gianantonio vereinbarte 1445 mit Donatello den Guß eines Reiterdenkmals, das im September 1453 aufgestellt und enthüllt wurde.

Das Denkmal verstellt nicht, wie es heut leider beliebt ist, die Mitte des Platzes, der Reiter reitet auch nicht in die Kirche hinein, sondern es steht seitlich links vor der Fassade und das Roß trottet der Straße zu, die in das Innere der Stadt führt. Erregt hebt das Pferd den Schweif, und wie zur Beruhigung läßt der Feldhauptmann den großen Kommandostab auf seinen Widerrist fallen. Ist es die Menge, die den wieder auferstandenen Feldherrn staunend grüßt? In der Tat ist die Unsterblichkeitsidee so formuliert, daß der im Santo Begrabene die Gruft verläßt, das am Tor der Kirche harrende Leibroß besteigt und nun zu neuen Taten reitet. Nicht nur die Heiligen stehen auf und wandeln; was unzerstörbar lebendiger Kraft entblühte, das hält die enge Zelle nicht.

Auf sehr hohem Sockel steht das Pferd. Es ist so unantik wie möglich, und man sollte hier nicht von römischen Vorbildern sprechen. Nur der Gedanke des Reiterdenkmals mag von dem paduaner Humanisten stammen; ja, wenn wir die Grabrede des Pontanus noch hätten, fänden wir vielleicht in ihr das genaue Programm dieses Denkmals. Ueber dem unteren, durch Türen geschlossenen Sockel erhebt sich eine Attika, an der zwei geflügelte nackte Putten das Wappen Erasmos — geflochtene Stricke und die Katze als Helmzier — halten. Die Stricke sind ursprünglich das Wappen des Andrea Fortebraccio, der, wie Paolo Giovio erzählt, dem jüngeren Genossen sein Wappen — das der Grafen von Montone — als Zeichen der Bewunderung verlieh. Der Held sitzt auf dem Pferd in voller Rüstung, nur ohne den Helm (ebenso auf dem Grabmal in der Cappella des Santo). Wie dort das Reiterschwert und der Kommandostab in der Lünette abgebildet sind als die Zeichen der höchsten militärischen Macht, so hat der Reiter diese beiden Insignien, von denen der Stab im Santo noch verwahrt wird, hier bei sich. Die Brigantine mit dem geflügelten Aegisbild, das Geschübe an den Aermeln und Schenkeln entspricht, wie G. von Grävenitz nachgewiesen hat, nicht den damals üblichen, schon auf die Handfeuerwaffen berechneten starren Mailänder Rüstungen, sondern ist vermutlich eine getreue Nachbildung der Lorica Fortebraccios, die dieser dem Gattamelata geschenkt hat, freilich mit antikisierendem Ornament reichlich geschmückt. Zu dem Riesenschwert findet man im Arsenal Venedigs Gegenstücke, zum Beispiel das Schwert des Dogen Francesco Foscari. Das Turnierpferd hat nichts mit den berühmten Rossen von S. Marco zu tun; dieser kurzbeinige Paßgänger dürfte ebenso wie die Rüstung ein Porträt des Leibpferdes Gattamelatas sein. Die Kugel unter seinem Vorderbein hat nur die Pflicht, technisch zu stützen. — Schon 1331 wurde bei einer Belagerung Cividales die Erfindung des Freiburgers B. Schwarz von deutschen Rittern angewendet und das beginnende Quattrocento erlebte die erste Verdrängung der alten Hakenbüchse, Bombarden und Kartaunen, an deren Stelle nun die Handfeuerwaffen traten. Auch die Feldgeschütze wurden leichter; ein solches Geschütz, eine Cerbottana, hat 1453 den Sohn Erasmos, Gianantonio, hingerafft. — Von jeher ist die prachtvolle Schabracke des Tieres bewundert worden, deren Krippensattel Putten und Katzenköpfe zieren. — Das Holzpferd im Salone in Padua (S. 191) ist kein Modell, sondern für eine 1466 abgehaltene Prozession hergestellt, um die Kolossalfigur Antenors, des Gründers Paduas, zu tragen.

Verrocchios Colleoni-Denkmal ist zu oft mit dem Gattamelatas verglichen worden, als daß es reizen könnte, die spätere Arbeit zugunsten der älteren zu schelten. Jeder

Kunstfreund hat Jahre, in denen ihn der Colleoni mehr besticht; aber man kehrt immer wieder zum Gattamelata zurück, neben dem der Marc Aurel in Rom wie ein Zappelphilipp wirkt. Der sechzigjährige Meister hat in diesem Reiterstandbild die Summe seiner Kunst gezogen. Wir verstehen es, wenn er den Bitten der Höfe in Mantua, Ferrara und Neapel um ein Denkmal dieser Art widerstand; derartiges läßt sich nicht wiederholen.

* * *

Nach mehr als zehnjähriger Abwesenheit ist Donatello nach Florenz zurückgekehrt. Reichtümer hatte er in Padua nicht gesammelt, zumal das Geldkästchen allzeit offen in seinem Atelier an der Decke hing und von jedem Freund mit dem Strick herabgelassen werden konnte. Wir hören bei Vespasiano Bisticci direkt von Dürftigkeit. Die Denunzia dei Beni von 1457 klingt nicht großsprecherisch. Das Wichtigste für den Heimgekehrten war wohl, daß ihm nun der Freund Brunelleschi fehlte, mit dem er so viel beraten hatte. Ghiberti hatte 1452 die feuervergoldeten Tore des Baptisteriums enthüllt, und sein Lob war in aller Munde, zumal er in ebendieser Zeit (1455) starb. In der Via Larga hatte Michelozzo einen mächtigen Rusticapalast errichtet für die Medici; deren Lieblingskirche S. Lorenzo näherte sich der Vollendung. Die Cappella Pazzi war ziemlich fertig, und Donatello mußte sich sagen, daß Luca della Robbias Evangelisten stärker wirkten als seine eignen in der Sakristei von S. Lorenzo. In der Annunziata war das schöne Tabernakel von Pagno di Lapo Portigiani errichtet worden. Mit was für Gefühlen mag Donatello alles dies betrachtet haben? Vieles war jedenfalls sehr anders ausgefallen, als er es sich gedacht hatte. Konnte er aber von seinen siebzig Jahren noch viel erwarten? Und doch hat er noch Dinge geschaffen, die kein Nachlassen der Kraft verraten. Die Judith hat eine Zeitlang (vgl. die Abbildung a. S. LIV) das Wahrzeichen der Stadt gebildet; heute wirkt sie neben dem Perseus Cellinis immer noch wie ein Symbol des Quattrocento. Für Siena hat Donatello damals noch vier Arbeiten begonnen. Endlich hat er für S. Lorenzo vier Heiligen-Statuen aus Stuck gebildet (die sicher in Bronze gegossen werden sollten) und die beiden Freikanzeln entworfen.

1444 begann Michelozzo den Bau des Palazzo Medici (Riccardi); für den Hof dieses Palastes hat Donatello die Judith-Gruppe gegossen (S. 132 u. 133), eine Brunnenfigur, wo das Wasser aus den vier Quasten des Kissens und aus den Mäulern der Masken in den unteren Reliefs herausquillt. Schon bei der David-Brunnenstatue haben wir die Idee des rinnenden Blutes erklärt. Hier ist nicht ein junger Hirte, sondern eine junge Frau die Mörderin. Wie mag Donatello auf diesen Gedanken gekommen sein? Die wilde Art, wie die Frau einen betrunkenen Mann zwischen die Knie klemmt und an den Haaren den schweren Körper hochreißt, um zweimal in den Hals zu hauen, trauen wir wohl einem Stürmer und Dränger, nicht aber einem Greis zu. Nun wandere man aber einmal durch die Uffizien in den Palazzo Pitti und notiere sich die Judithbilder. Vom fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert hat man geschwelgt in dieser Blutromantik. Die Situation der Monna Vanna ist sehr wohl erfaßt worden; ebenso, zum Beispiel von Botticelli, das Zaudern der Heimkehrenden, nicht weil sie zur Mörderin geworden, sondern weil niemand daheim an ihre Unberührtheit glauben wird. Ganz besonders gern haben die Malerinnen des Seicento hier Kraftmeierei geübt. Donatello gibt nicht wie Mantegna den melancholischen Augenblick nach der Tat, wo der Kopf eilig versteckt wird, sondern den frischeren, wenn auch roheren Moment. „Eine Schlächtersfrau hackt den Kunden ihr Fleisch ab," schilt Carl Justi. Ich meine, der heroische Stil duldet eine emphatischere Auffassung. So wild wie die Beine des Feldherrn am

Sockel hängen, ist die Sprache der ganzen Figur. Die Schönheit des Gesichts der Frau ist michelangelesk, auch wegen der tief abgebundenen Stirn. Die dunkeln Schatten um die jungen Wangen wirken feierlich. Und der reiche Schmuck der „verführerischen Witwe" wird nur vom Ornament des Gattamelata überboten. Zu dem Ernst dort oben kontrastiert das übermütige Spiel der Putten (S. 134 u. 135) schrill genug. Es wird getanzt, geblasen, getrunken, als gälte es, den Sieg der Bethulier zu feiern.

Siena hat Donatello um Bronze-Türen für den Dom gebeten. Das Wachsmodell eines Reliefs ist fertig geworden, sonst nichts. Außerdem hören wir von einem Goliathkopf, der von Siena bezahlt wird. Erhalten ist nur die große Bronze des Täufers (S. 138), der im Baptisterium auf dem Altar stand, bis für ihn 1482 eine eigne Kapelle an den Dom angebaut wurde. Die Bronze sollte eine Holzfigur Giovanni Turinis ersetzen. Donatello hat für diese Kinderkirche seinen wildesten Bußprediger gebildet, in dem der Titulus „Vox clamantis in deserto", die Stimme eines durch die Wüste Rufenden schauerlich stark erklingt. Dieser ausgemergelte Kopf, in dem der Blick hohläugig flackert, wo die Lippen mit letzter Qual brüllen und die dicken, nie geschnittenen Haare so wirr herabhängen, ist ein unheimliches Schlußwort all der Täufergedanken, die Donatello gedacht hat. Man denke an die Berliner Büste (S. 67) oder das sprühende Relief in Pietra serena im Bargello (S. 39) — hätte nicht solch ein Kind oder Kinderfreund besser an den Taufbrunnen gepaßt, an dem die Kleinen Sienas ihren ersten Schrei versuchen?

Aber dieselbe Sprache wildester Leidenschaft sprechen einige kleinere Bronzen dieser Zeit, wie der Sebastian bei Mad. André in Paris (S. 125), das große Bronzerelief der Kreuzigung im Bargello (S. 139) mit der erschütternden Gestalt der vom Kreuz abgewandt sitzenden Maria und das Relief der Pietà in London (S. 123, Bronze, ohne Grund). Der späte Donatello steigert den Ausdruck bis zur Siedehitze. Die Hand widersteht nicht der Versuchung, in das weiche Wachs mit letzter Deutlichkeit zu schreiben. Es fehlt ganz die Serenität des lächelnden Greisen; ein später Furor peitscht seine Nerven, die vielleicht schon die letzte Krankheit fühlen.

Die Bronzereliefs für die zwei Kanzeln des Langschiffes von S. Lorenzo hat er als letzte Stücke gearbeitet, wenn auch nur in der Skizze. Bertoldo und Bellano, die ihm dabei halfen, haben die Skizzen dann selbständig ausgeführt. Die Kanzeln sind nicht rund wie in S. Maria novella und nicht sechs- oder achteckig wie in Pisa, sondern rechteckig. An der Rückseite in der Mitte befindet sich die Türe. Pilaster teilen die Vorderseite in Rechtecke. Im Gegensatz zu den Domkanzeln ist hier alles für die nahe Betrachtung berechnet. Wie sich seit Padua die Pietà-Darstellungen häufen (Padua dreimal, London, Wien), so ist auch hier das Passionsdrama gewählt, obwohl doch, nach Albertinis Memoriale, die eine Kanzel für das Evangelium, die andre für die Epistel bestimmt war.

Die Südkanzel (S. 141—145), welche die Signatur Donatellos trägt, ist die bedeutendere, namentlich ihre Vorderseite mit den drei eschatologischen Szenen der Unterwelt, des Ostermorgens und der Himmelfahrt. Alle Grenzen der Szenerie scheinen hier gesprengt. Schwere Mauerklötze sind zwischen die Szenen gebaut; aber die Gewalt der Menschengruppen drängt auch über diese Grenzen herüber. Im Limbo wird erfüllt, was der alten Väter Schar höchster Wunsch und Sehnen war. Die Gestalt der Eva würde man, losgelöst aus dieser Umgebung, ins Seicento setzen. Mühsam steigt der Lebensfürst aus dem Grab, in dem er als Einzigster nicht ruhen darf. Bei der Himmelfahrt kniet neben Maria auch Magdalena! Von den Reliefs der Nordkanzel (S. 146—152) ist die Grablegung wegen der Szenerie besonders interessant. Die Kreuzigung und Kreuzabnahme

stehen dagegen nicht sehr hoch. Ueberreich ist hier auch der dekorative Fries behandelt, während derjenige der Südkanzel viel ruhiger wirkt. Doch die Einzelheiten können dem Auge des Betrachters überlassen bleiben.

* * *

Am 13. Dezember 1466 starb Donatello, zwei Jahre nach dem Tode seines mächtigen Gönners Cosimo Medici. Neben diesem wurde er in der Krypta von S. Lorenzo beigesetzt. Schon längst war die Kunst der Florentiner eigne Wege gegangen und hatte sich von dem Herben und Starken der Art Donatellos abgewandt, um wieder mildere, freundlichere Gedanken auszusprechen. Die sonnigste Natur unter den Donatello-Schülern, Desiderio, war, blutjung, schon zwei Jahre vor dem Meister gestorben. Aber Luca della Robbias Glasur brach immer siegreicher sich Bahn. Im Marmor folgt die kunstgewerbliche Richtung der Rossellino- und Mino-Gruppe; in der Bronze gingen Verrocchio und Pollaiuolo völlig neue Wege. Erst der junge Michelangelo griff auf Donatello wieder zurück; und die Savonarola-Zeit hat Donatellos Spätwerk, die Judith, zum politischen Symbol erhoben.

Für das florentiner Quattrocento ist Donatello neben Brunelleschi, L. B. Alberti und Leonardo die glänzendste Gestalt. Kein Maler hat hier erreicht, was dieser Plastiker schuf; sucht man nach einem Ebenbürtigen, so muß man Piero della Francesca oder Mantegna nennen. Die florentiner Maler haben lange nicht so viel Kühnheit oder, wenn wir an Botticelli denken, so viel Kraft besessen. Uns erscheint Donatello als die monumentalste Figur der Pionierzeit, welche vor den Tagen Lorenzo Magnificos liegt, in der er sechzig Jahre lang nach allen Seiten, wenig gehemmt und stets befeuert durch die Situation, sich auswirken durfte. Viel dankte er der Gemeinschaft mit Brunelleschi, auch mit Masaccio; mehr noch haben Cosimo Medici und dessen Freunde ihm gegeben. Aber alles dies half nur dem ewig wachen Auge, deutlicher die Dinge der Wirklichkeit zu sehen. Das Vertrauen Donatellos auf das Wirkliche ist die Basis seiner Bildungen. Aber nicht das Zufällige, auch nicht das Zuständliche ist sein Ziel, sondern das Ausdrucksreiche. Alles bei ihm ist stark; selbst auf Kosten des Lieblichen. Die Skala seiner Gefühle beginnt da, wo sie bei den Bequemen und Geschäftigen endet. Es ist alles Höhenflug. Ihm sich anvertrauen, an seiner Hand die ewigen Räume durchmessen ist ein seltenes Glück. Freilich, das Erlebnis so zu schildern, daß andre davon etwas haben, will schwer gelingen. Goethe sagt in den Sprüchen in Prosa: „Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum erscheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute kommt."

Savonarolas Verbrennung. Ausschnitt aus dem Bilde eines unbekannten florentiner Meisters, um 1500. Florenz, Museo di S. Marco

(Neben dem Portal des Palazzo dei Signori steht die später von Michelangelos David verdrängte Judith Donatellos)

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

DONATELLOS WERKE

Bezeichnungen — Signatures — Indications

Bronze = bronze = bronze
Holz = wood = bois
Kupfer = copper = cuivre
Marmor = marble = marbre
Marmor-Intarsia = inlaid marble = marbre incrusté
Sandstein = sand-stone = grès
Stein = stone = pierre
Stucco / Stuck = stucco = stuc
Terracotta = terra-cotta = terre cuite
Ton = clay = terre glaise

---

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 193)
= see the „Erläuterungen" (p. 193)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 193)

*Florenz, Dom (Porta della Mandorla)

Marmor

Propheten-Statuetten

Statuettes of prophets — 1406—1408 — Statues de prophètes

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

OF MICH.

Florenz, Museo Nazionale — Marmor

David
1410—1412

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

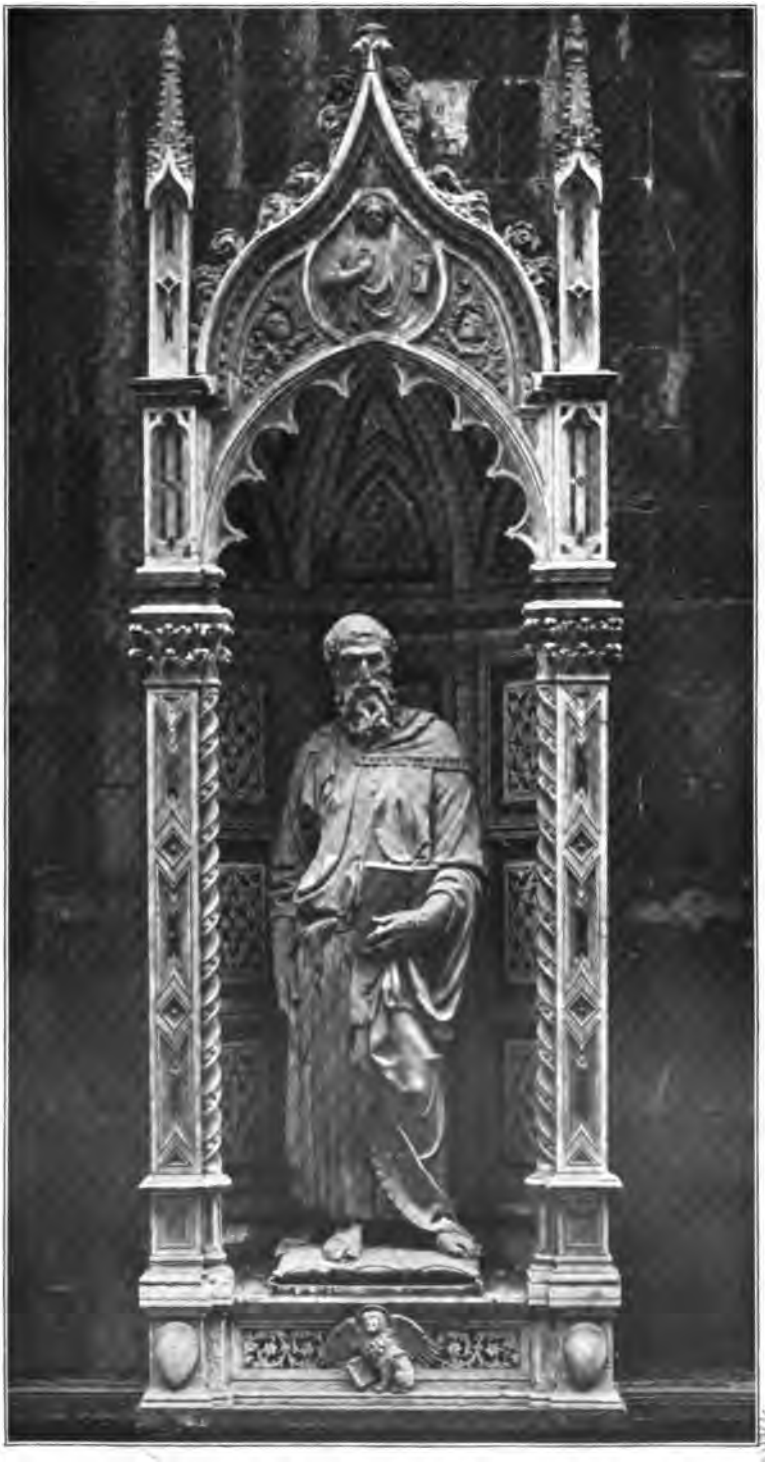
UNIV. OF MICH.

Florenz, Dom — Marmor

St. Johannes der Evangelist

St. John the Evangelist — 1412–1415 — Saint Jean l'Evangéliste

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Florenz, Or San Michele — Marmor

St. Markus

St. Mark — 1412 — Saint Marc

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Florenz, Or San Michele — Marmor

St. Markus

St. Mark — 1412 — Saint Marc

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

* Florenz, Or San Michele

Marmor

Nanni di Banco: St. Petrus

St. Peter — Um 1415 — Saint Pierre

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Or San Michele — Bronze (Kopie)

St. Georg

St. George — 1416 — Saint George

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

OF MICH

Florenz, Or San Michele — Bronze (Kopie)

St. Georg

St. George — 1416 — Saint George

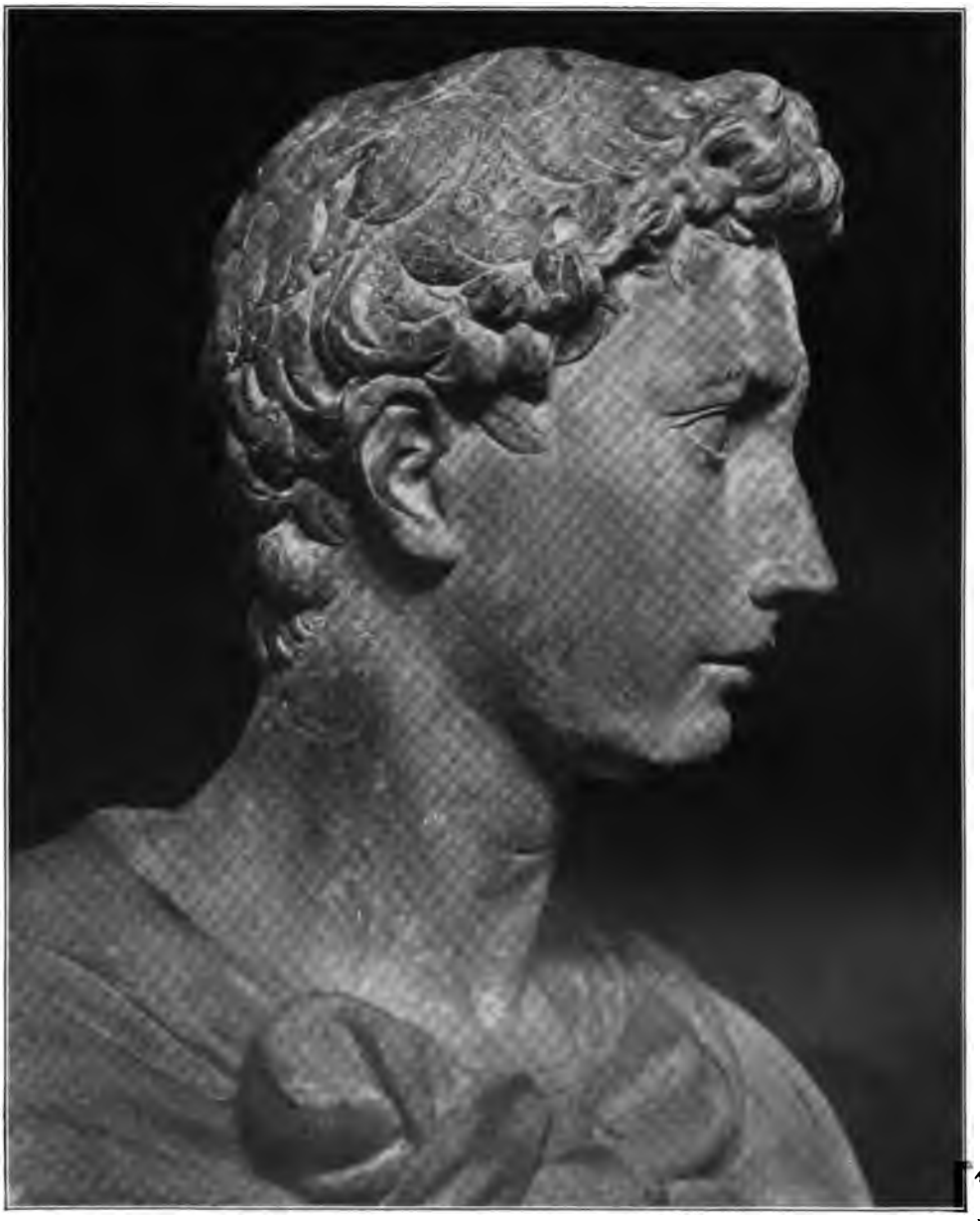
Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

Florenz, Museo Nazionale — Marmor (Original)

St. Georg

St. George — 1416 — Saint George

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Florenz, Museo Nazionale — Marmor

St. Georg

St. George — 1416 — Saint George

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Florenz, Museo Nazionale — Marmor

St. Georg

St. George — 1416 — Saint George

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Florenz, Or San Michele — Marmor

Oben: Sockel am Fuss des Tabernakels mit Andrea del Verrocchios Gruppe „Christus und Thomas" (vgl. S. 21) 1423
Unten: St. Georg bekämpft den Drachen, vom Tabernakel des „St. Georg" (vgl. S. 7) 1416

Above: Pedestal of the tabernacle of „Christ and Thomas"
Below: St. George and the dragon (tabernacle of „St. George")

En haut: Socle du tabernacle de „Le Christ et Saint Thomas"
En bas: Saint George et le dragon (tabernacle de Saint George)

Nach Aufnahmen von Giacomo Brogi und Fratelli Alinari, Florenz

UNIV. OF MICH.

* Florenz, Campanile

Josua

Joshua 1412 Josué

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Florenz, Dom Marmor

Sogen. Poggio Bracciolini

The so-called Poggio Bracciolini 1415—1420 Statue nommée Poggio Bracciolini

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

* Florenz, Campanile

Sogen. Habakuk

The so-called Habakkuk | 1416—1420 | Statue nommée Habacuc

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Sogen. Moses

The so-called Moses | Um 1420 | Statue nommée Moïse

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

Marmor

Johannes der Täufer (?)

St. John the Baptist | 1416 | Saint Jean Baptiste

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Florenz, Campanile

Marmor

Hiob. Sogen. Zuccone

Job (the so-called Zuccone) 1423–1426 Job (nommé Zuccone)*

Jeremias

Jeremiah 1425 Jérémie

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz

* Florenz, Campanile — Marmor

Abraham und Isaak

Abraham and Isaac — **1421** — **Abraham et Isaac**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

• Florenz, Piazza della Signoria — Bronze (Replik), Sockel Sandstein

Sitzender Löwe (Marzocco)

Sitting lion (Marzocco) on its ancient pedestal — 1418—1421 — Lion assis (nommé Marzocco) sur l'ancien piédestal

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

*Florenz, Musco Nazionale — Sandstein

Sitzender Löwe (Marzocco)

Sitting lion (the so-called Marzocco) 1418—1421 Lion assis (nommé Marzocco)

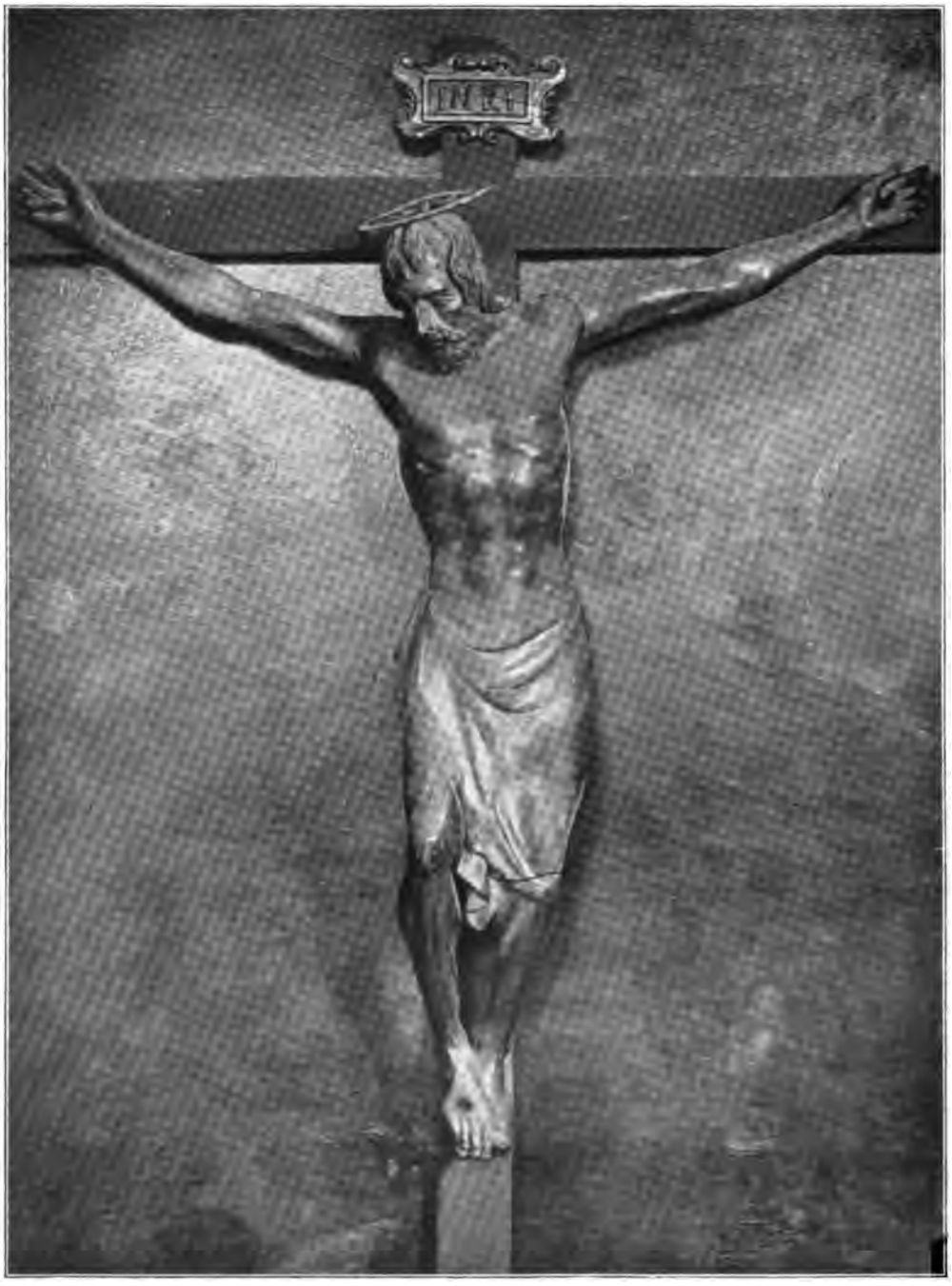
Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

* Florenz, Museo Nazionale — Sandstein

Sitzender Löwe (Marzocco)

Sitting lion (the so-called Marzocco) 1418—1421 Lion assis (nommé Marzocco)

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



Florenz, S. Croce — Holz

Christus am Kreuz

Christ on the cross — Um 1420 — Le Christ en croix

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Florenz, Or San Michele

Bronze und Marmor

Christus und Thomas

Das Tabernakel von Donatello und Michelozzo, die Gruppe von Andrea del Verrocchio

1423 — 1476—1483

Christ and St. Thomas

The tabernacle by Donatello and Michelozzo, the group by Andrea del Verrocchio

Le Christ et Saint Thomas

Le tabernacle par Donatello et Michelozzo, le groupe par Andrea del Verrocchio

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Or San Michele — Marmor

Vom Sockel des Markus-Tabernakels (vgl. S. 4)

From the socle of St. Mark's statue — 1412 — Du socle de la statue de Saint Marc

* Florenz, Or San Michele — Marmor

Giebelfeld vom Tabernakel der Gruppe „Christus und Thomas"

Tympanum of the tabernacle of „Christ and St. Thomas" — 1423 — Tympan du tabernacle „Le Christ et Saint Thomas"

Nach Aufnahmen von Giacomo Brogi und Fratelli Alinari, Florenz

*Florenz, S. Croce

Bronze

St. Ludwig

St. Louis

Vollendet 1423

Saint Louis

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Florenz, Baptisterium

Marmor und Bronze

Grabmal des Papstes Johann XXIII.

1425–1427

Sepulchre of Pope John XXIII **Monument funéraire du Pape Jean XXIII**

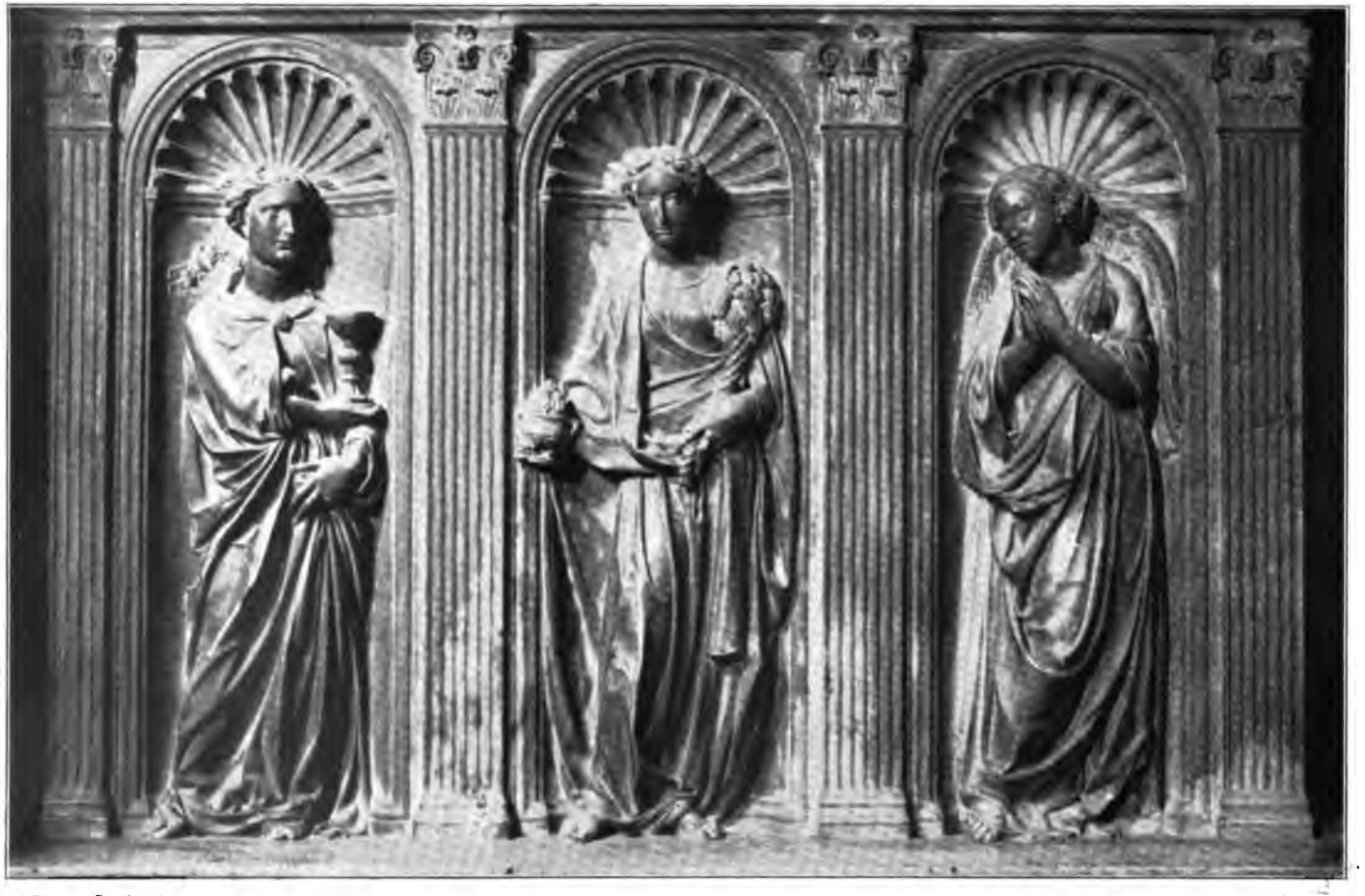
Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

* Florenz, Baptisterium — Bronze und Marmor

Detail vom Grabmal des Papstes Johann XXIII.

Detail of the sepulchre of Pope John XXIII — **1425—1427** — **Détail du monument funéraire du Pape Jean XXIII**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Florenz, Baptisterium — Marmor

Glaube — Liebe — Hoffnung. Detail vom Grabmal des Papstes Johann XXIII.

Faith — Charity — Hope. Detail of the sepulchre of Pope John XXIII

1425–1427

Foi — Charité — Espérance. Détail du monument funéraire du Pape Jean XXIII

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Siena, Dom — Bronze

Grabplatte des Bischofs Giovanni Pecci

1426—1427

Monumental slab of Giovanni Pecci — Plaque tumulaire de Giovanni Pecci

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Bronze

St. Johannes der Täufer

1423

St. John the Baptist — Saint Jean Baptiste

Nach einer Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, Berlin

Rom, S. Maria in Aracoeli — Marmor

Grabplatte des Giovanni Crivelli

Um 1432

Monumental slab of Giovanni Crivelli — Plaque tumulaire de Giovanni Crivelli

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Siena, S. Giovanni (Taufbrunnen) Bronze

Der Tanz der Salome

Solome's dance 1425 La danse de Salomé

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum Bronze

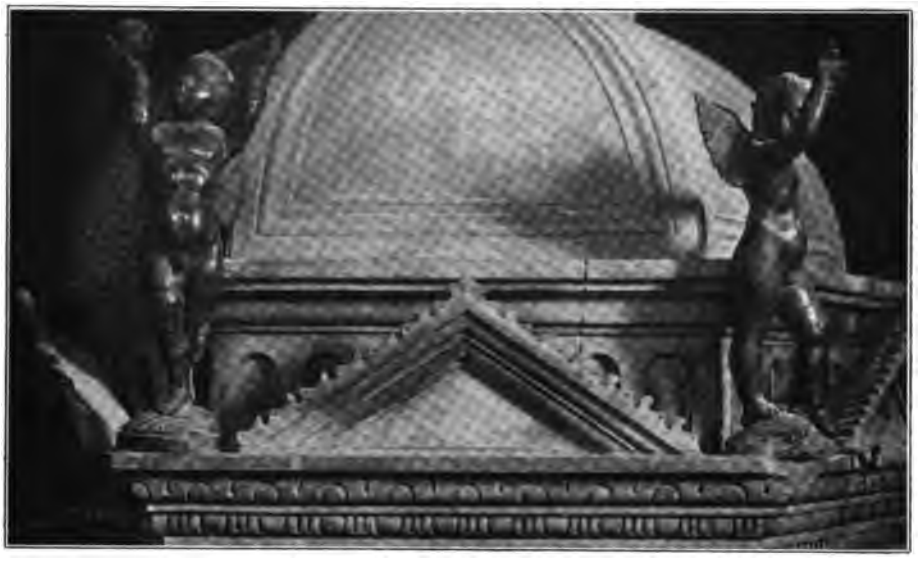
*Siena, S. Giovanni Bronze

*Siena, S. Giovanni Bronze

Putten vom Taufbrunnen in Siena

Putti from the baptismal fountain in Siena 1428 Putti des fonts baptismaux à Sienne

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz, und Paolo Lombardi e Figlio, Siena



Siena, S. Giovanni (Taufbrunnen) Bronze

Kuppel des Taufbrunnens

Cupola of the baptismal fountain 1428 Coupole des fonts baptismaux

Faith Glaube Foi Hope Hoffnung Espérance

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz, und Paolo Lombardi e Figlio, Siena

OF MICH.

• London, Herzog von Westminster — Bronze

Amor

Cupid — Um 1430 — Cupidon

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* London, Victoria und Albert-Museum

Bronze

Putto - Fontaine
Um 1430

* Florenz, Museo Nazionale

Bronze

Cupid Amor - Atys Cupidon
Um 1430

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Die Geisselung Christi
Um 1425

Christ's flagellation

La flagellation du Christ

Nach einer Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, Berlin

Florenz, Museo Nazionale

Bronze

David

Um 1430

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Florenz, Museo Nazionale — Bronze

Der Kopf des David

David's head — La tête de David

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

* Florenz, Museo Nazionale — Bronze

Büste eines Jünglings

Bust of a youth — Um 1430 — **Buste d'un jeune homme**

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

• Florenz, Museo Nazionale — Marmor

Florenz, Casa Martelli — Marmor

St. Johannes der Täufer

St. John the Baptist — Um 1430 — Saint Jean Baptiste

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum Bronze

David - Statuette

Um 1430

Nach einer Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, Berlin

*Florenz, Casa Martelli Marmor

David

Um 1430

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Florenz, Museo Nazionale — Sandstein

St. Johannes der Täufer als Knabe

St. John the Baptist when a child — Um 1430 — Saint Jean Baptiste jeune

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Neapel, S. Angelo a Nilo

Marmor

Himmelfahrt Mariä. Vom Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci

The assumption of the Virgin
Relief from the monument of cardinal Rinaldo Brancacci

1427

L'assomption de la Vierge
Relief du tombeau funéraire du cardinal Rinaldo Brancacci

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

*Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)

Marmor

Sarkophag des Giovanni dei Medici

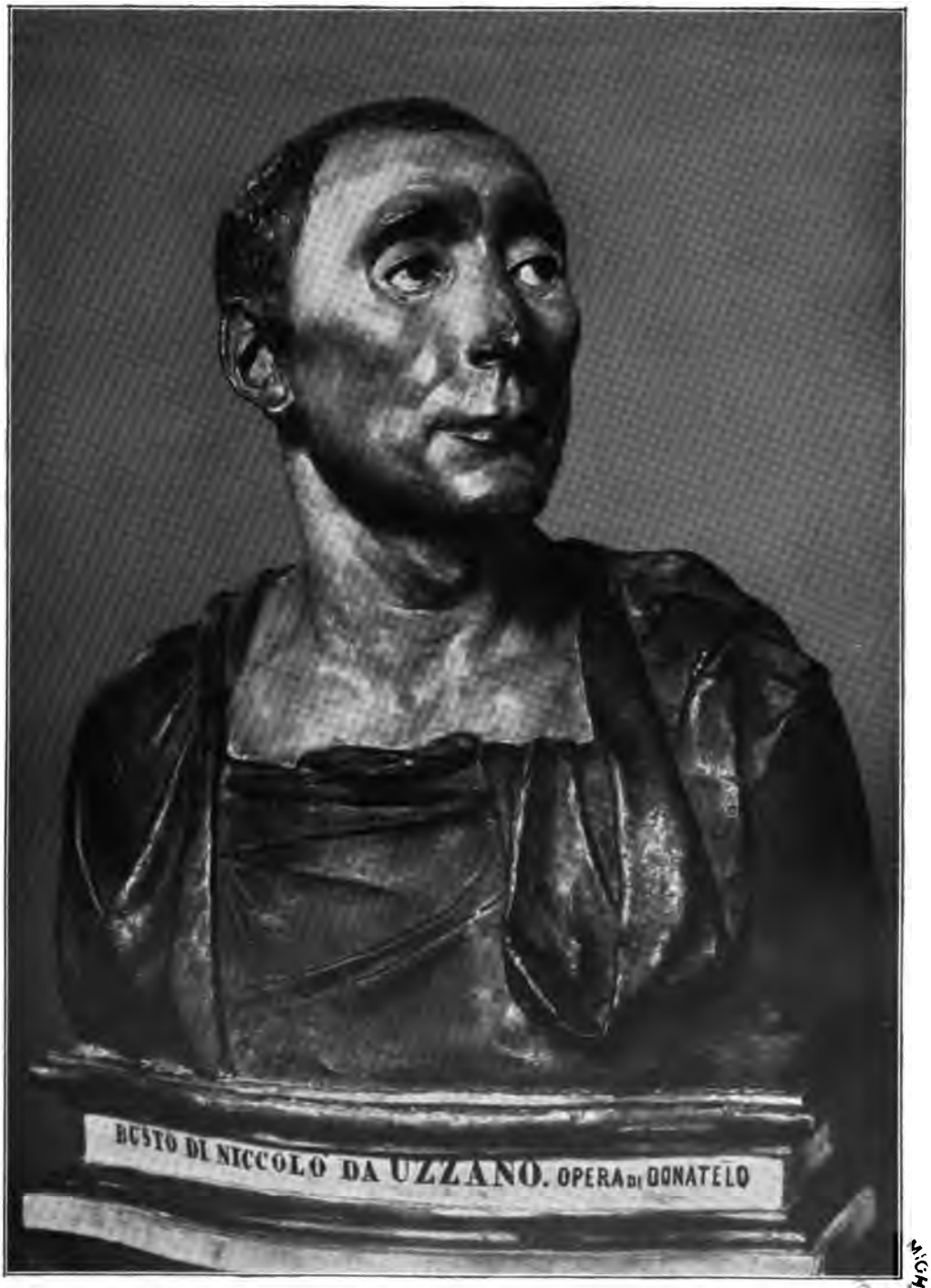
Um 1430

Sarcophagus of Giovanni dei Medici

Sarcophage de Giovanni dei Medici

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

OF MIC Y



* Florenz, Museo Nazionale

Ton, bemalt

Niccolo da Uzzano

1432

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

* Florenz, Museo Nazionale

Ton, bemalt

Niccolo da Uzzano

1432

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

Rom, St. Peter — Marmor

Sakraments-Tabernakel

Tabernacle for the consecrated host 1433 **Tabernacle du sacrement**

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Rom, S. Giovanni in Laterano — Bronze

Grabplatte des Papstes Martin V.

Gegossen von Simone Ghini

Monumental slab of Pope Martin V — 1433 — **Plaque tumulaire du Pape Martin V**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

OF MICH

* London, Victoria und Albert-Museum

Marmor

Christus im Grabe
Um 1435

The mourning over Christ

Le Christ pleuré

Florenz, S. Croce — Sandstein

Die Verkündigung

The Annunciation — Um 1435 — L'Annonciation

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Croce

Sandstein

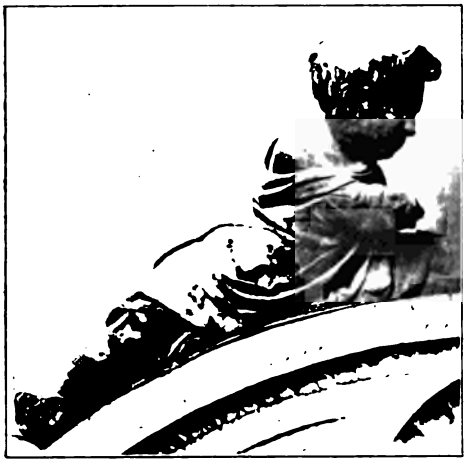
Die Verkündigung (Detail von S. 47)

Um 1435

The Annunciation
(Detail of p. 47)

L'Annonciation
(Détail de p. 47)

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



Florenz, S. Croce

Sandstein

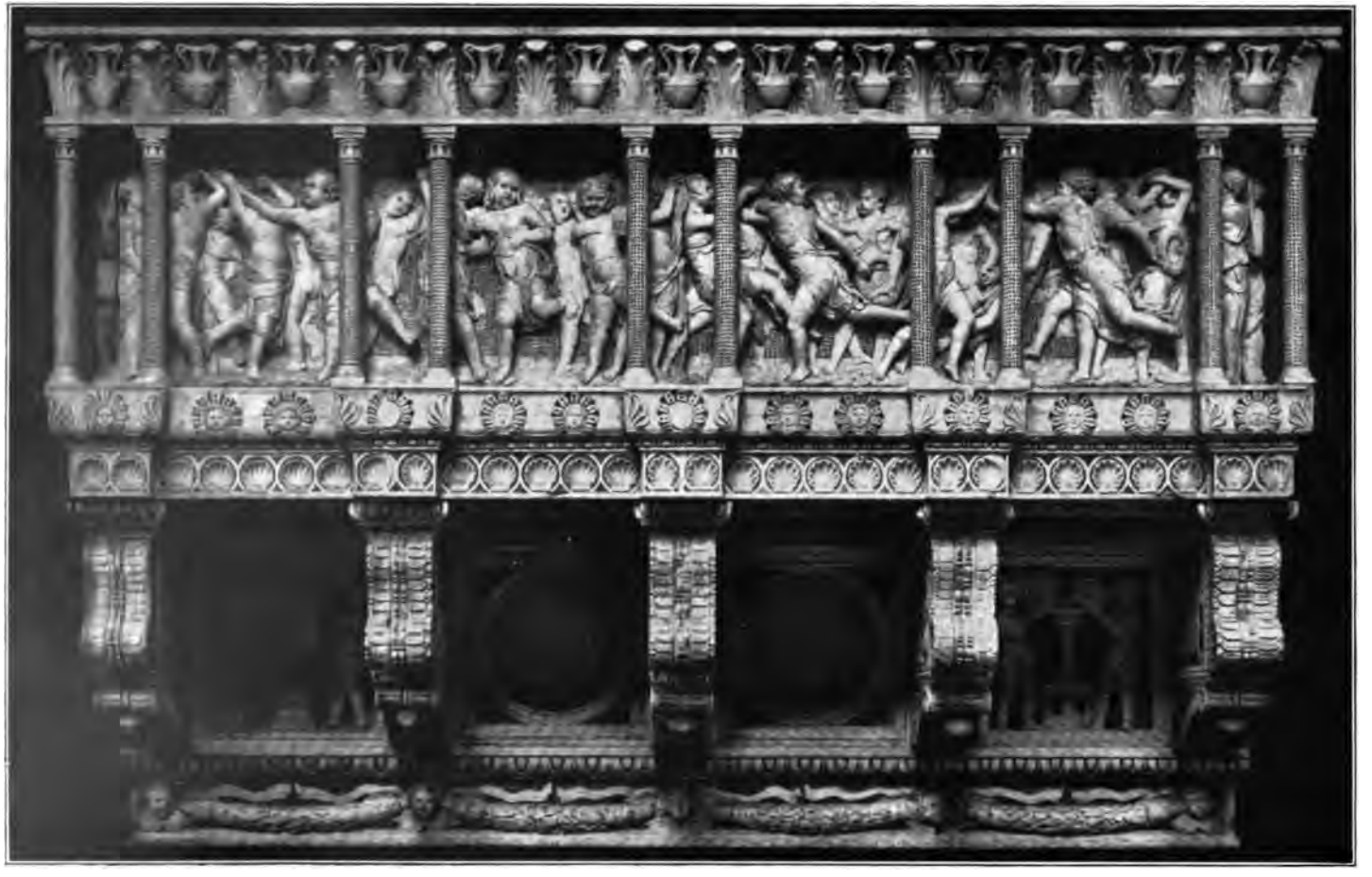
Putten vom Tabernakel der Verkündigung

Um 1435

Putti from the tabernacle of the Annunciation

Putti du tabernacle de l'Annonciation

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz



* Florenz, Museo dell'Opera — Marmor

Sängertribüne des Doms

The singers' tribune. Formerly in the cathedral — 1433—1440 — Tribune des chanteurs. Autrefois dans la cathédrale

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Museo dell'Opera — Marmor

Details von der Sängertribüne des Doms
1433—1438

Details of the singers' tribune (p. 50) — Détails de la tribune des chanteurs (p. 50)

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Museo dell'Opera — Marmor

Details von der Sängertribüne des Doms
1433—1438

Details of the singers' tribune (p. 50) — Détails de la tribune des chanteurs (p. 50)

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Museo dell'Opera — Marmor

Details von der Sängertribüne des Doms
1433—1438

Details of the singers' tribune (p. 50) — Détails de la tribune des chanteurs (p. 50)

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Museo dell'Opera — Marmor

Detail von der Sängertribüne des Doms

Detail of the singers' tribune (p. 50) — 1433—1438 — Détail de la tribune des chanteurs (p. 50)

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Paris, Mme. André — Bronze

Leuchterträger

Angel formed as a candle-holder — Um 1440 — Ange-chandelier

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Florenz, Casa Martelli — Marmor

Das Wappen der Martelli

The arms of the Martelli family — Um 1440 — Armoiries de la famille Martelli

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Paris, Mme. André — Bronze

Leuchterträger

Angel formed as a candle-holder — Um 1440 — Ange-chandelier

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Prato, Dom — Sandstein, Marmor und Bronze

Aussenkanzel

Pulpit at the outside of the church — 1434—1438 — **Chaire en dehors de la cathédrale**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Prato, Dom

Marmor

Tanzende Putten. Erstes Detail von der Brüstung der Aussenkanzel

1434—1438

Dancing putti. On the pulpit

Anges dansant. De la chaire

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

UNIV OF MICH

Prato, Dom — Marmor

Tanzende Putten. Zweites Detail von der Brüstung der Aussenkanzel

Dancing putti. On the pulpit — 1434—1438 — Anges dansant. De la chaire

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Prato, Dom

Marmor

Tanzende Putten. Drittes Detail von der Brüstung der Aussenkanzel

Dancing putti. On the pulpit 1434—1438 Anges dansant. De la chaire

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Prato, Dom

Tanzende Putten. Reliefs an der Brüstung der Aussenkanzel

Dancing putti. On the pulpit 1434—1438 Anges dansant. De la chaire

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz

Prato, Dom — Marmor

Tanzende Putten. Reliefs an der Brüstung der Aussenkanzel

Dancing putti. On the pulpit — 1434—1438 — Anges dansant. De la chaire

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz

Prato, Dom — Marmor

Tanzende Putten. Reliefs an der Brüstung der Aussenkanzel
Dancing putti. On the pulpit 1434—1438 **Anges dansant. De la chaire**

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz

Prato, Dom — Marmor

Tanzende Putten. Relief an der Brüstung der Aussenkanzel

Dancing putti. On the pulpit — 1434—1438 — Anges dansant. De la chaire

Prato, Dom — Bronze

Kapitäl an der Aussenkanzel

Capital of the pilaster. On the pulpit — 1433 — Chapiteau du pilastre. De la chaire

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz

* London, Victoria und Albert-Museum

Marmor

Die Schlüsselübergabe an Petrus

St. Peter receiving the key — Um 1438 — Saint Pierre recevant la clef

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas (Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München)

* London, Victoria und Albert-Museum — Ton

Sogen. heilige Cäcilie
Um 1440

So-called bust of St. Cecilia — Buste d'une femme nommée Sainte Cécile

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)

St. Lorenz

St. Laurence | Um 1440 | Saint Laurent

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Stucco, bemalt

St. Johannes der Täufer

St. John the Baptist — Um 1440 — Saint Jean Baptiste

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Florenz, Museo Nazionale

Bronze

Sogen. Antonio dei Narni

The so-called bust of Antonio dei Narni

Um 1440

Buste d'un homme nommé Antonio dei Narni

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)

Ansicht des Chores

View of the choir Vue du chœur

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)

St. Matthäus
St. Matthew Um 1440 Saint Mathieu

St. Johannes
St. John Um 1440 Saint Jean

Nach Aufnahmen von Giacomo Brogi, Florenz

Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)

St. Lukas
St. Luke — Um 1440 — Saint Luc

St. Markus
St. Mark — Um 1440 — Saint Marc

Nach Aufnahmen von Giacomo Brogi, Florenz

Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)

Johannes auf Patmos

St. John at Patmos Um 1440 Saint Jean à Patmos

Die Erweckung der Drusiana

The resurrection of Drusiana Um 1440 La résurrection de Drusiane

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas (Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München)

Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)

Das Oel-Martyrium des Johannes

The martyrdom of St. John Um 1440 Le martyre de Saint Jean

Ton

Die Himmelfahrt des Johannes

The assumption of St. John Um 1440 L'assomption de Saint Jean

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas (Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München)

OF MIC.

Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei) Bronze

Linke Tür zur Sakristei

Door of the sacristy Um 1440 Porte de la sacristie

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei) Bronze

Rechte Tür zur Sakristei

Door of the sacristy Um 1440 **Porte de la sacristie**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Details der Tür auf S. 74

Details of the door p. 74 — **Um 1440** — **Détails de la porte p. 74**

Nach Aufnahmen von Giacomo Brogi, Florenz

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Details der Tür auf S. 74

Details of the door p. 74 — Um 1440 — Détails de la porte p. 74

Nach Aufnahmen von Giacomo Brogi, Florenz

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Details der Tür auf S. 74

Details of the door p. 74 — Um 1440 — Détails de la porte p. 74

Nach Aufnahmen von Giacomo Brogi, Florenz

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Details der Tür auf S. 74

Details of the door p. 74 — Um 1440 — Détails de la porte p. 74

Nach Aufnahmen von Giacomo Brogi, Florenz

Florenz, S. Lorenzo

Bronze

Details der Tür auf S. 74

Details of the door p. 74 Um 1440 Détails de la porte p. 74

Nach Aufnahmen von Giacomo Brogi, Florenz

Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei)

S. Lorenzo und S. Stefano

St. Laurence and St. Stephen Um 1440 Saint Laurent et Saint Etienne

S. Cosma und S. Damiano

St. Cosmus and St. Damianus Um 1440 Saint Cosme et Saint Damien

Nach Aufnahmen von Giacomo Brogi, Florenz

* London, Victoria und Albert-Museum — Stuck, bemalt

Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen

The Virgin enthroned, with angels and saints (I. Gruppe) La Vierge sur le trône entourée par des anges et des saints

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Marmor

Madonna di Casa Pazzi

The Virgin with Child — (I. Gruppe) — La Vierge et l'Enfant

Nach einer Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, Berlin

* London, Victoria und Albert-Museum — Marmor

Madonna mit der Rose

The Virgin with Child — (I. Gruppe) — La Vierge et l'Enfant

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Gebrannter Ton

Madonna mit der gotischen Leiste

The Virgin with Child (II. Gruppe) La Vierge et l'Enfant

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Casta pesta

Madonna mit der Rose

The Virgin with Child (I. Gruppe) La Vierge et l'Enfant

OF MICH

*Boston, Quincy A. Shaw

Marmor

Maria in Wolken

The Virgin in the clouds **(I. Gruppe).** **La Vierge dans les nuages**

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Pfeifenton

Madonna, das Kind hochhaltend

The Virgin with Child (II. Gruppe) La Vierge et l'Enfant

Nach einer Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, Berlin

Florenz, Privatbesitz — Ton

Madonna, das Kind hochhaltend

The Virgin with Child (II. Gruppe) La Vierge et l'Enfant

* Paris, Louvre

Ton

Madonna, das Kind anbetend

The Virgin adoring Christ **(II. Gruppe)** **L'Enfant adoré par la Vierge**

* London, Victoria und Albert-Museum — Sandstein

Madonna mit dem Stuhl

The Virgin adoring Christ — (II. Gruppe) — L'Enfant adoré par la Vierge

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Paris, Louvre

Ton, bemalt

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child (II. Gruppe) **La Vierge et l'Enfant**

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Florenz, S. Croce — Marmor

Grabmal Lombardi

Sepulchre of Lombardi — (II. Gruppe der Madonnen) — Monument funéraire de Lombardi

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Privatbesitz — Stucco

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child (II. Gruppe) La Vierge et l'Enfant

* Paris, Louvre — Bronze

Madonna mit Kind und Engeln

The Virgin with Child and angels (II. Gruppe) La Vierge, l'Enfant et des anges

Nach einer Aufnahme von A. Giraudon, Paris

*Köln, Sammlung Schnütgen

Silber-Plakette
(I. Madonnen-Gruppe)

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Blei-Plakette
(I. Madonnen-Gruppe)

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Putten-Relief

Plaketten

Plaketts | Um 1440 | Plaquettes

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Kandelaber-Madonna

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Madonna in der Apsis

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Geisselung Christi

Plaketten

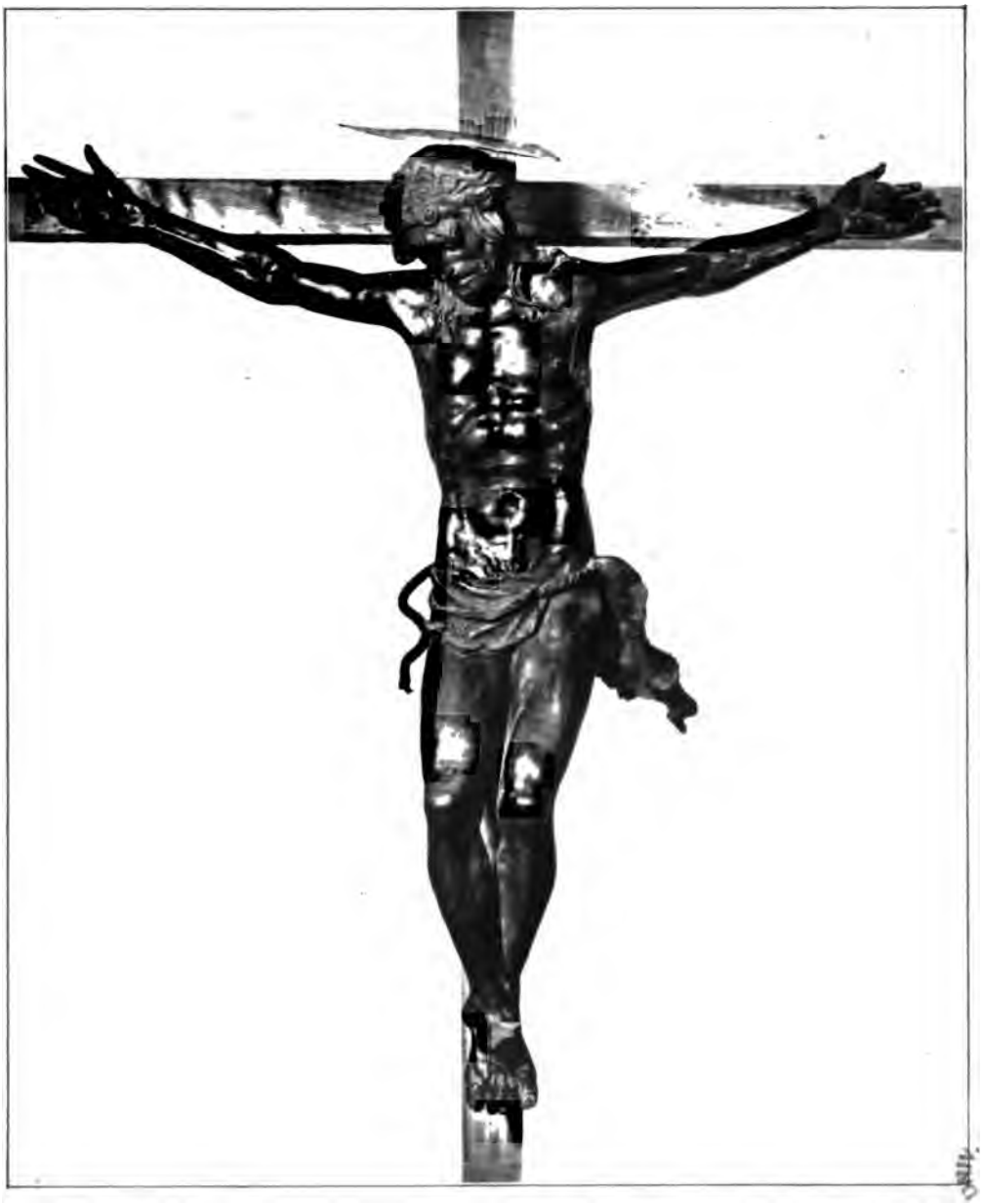
Plaketts | Um 1440 | Plaquettes

* Padua, S. Antonio

Der Hochaltar, von vorn gesehen, in neuer Aufstellung

The high altar, in the front **Le maître-autel, vu de face**

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Padua, S. Antonio — Bronze

Christus am Kreuz

Christ on the cross — 1443—1445 — Le Christ en croix

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Padua, S. Antonio

Bronze

Christus am Kreuz. Detail von S. 97

Christ on the cross
(Detail of p. 97)

1443—1445

Le Christ en croix
(Détail de p. 97)

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Padua, S. Antonio — Bronze

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — 1445—1448 — La Vierge et l'Enfant

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Padua, S. Antonio

St. Ludwig

St. Louis Saint Louis

Daniel

Daniel 1445—1450 Daniel

Bronze

St. Franziskus

St. Francis Saint François

Nach Aufnahmen von D. Anderson, Rom

MGH

* Padua, S. Antonio

St. Antonius

St. Antonius Saint Antoine

St. Justina

St. Justina 1445—1450 Sainte Justine

Bronze

St. Prosdozimus

St. Prosdozimus Saint Prosdozimus

Nach Aufnahmen von D. Anderson, Rom

1. Ant. Chellino (?) | 2. Ant. Chellino (?) | 3. Urbano da Cortona | 4. Urbano da Cortona

Padua, S. Antonio

Flöte | Flöte | Harfe | Bronze, vergoldet Mandoline

Musizierende Engel

Angels making music | 1446—1450 | **Anges musiciens**

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

5. Giovanni da Pisa

Padua, S. Antonio

Trommel

6. Donatello

Sänger

7. Donatello

Sänger

8. Giovanni da Pisa

Bronze, vergoldet

Geige

Musizierende Engel

Angels making music

1446—1450

Anges musiciens

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

9. Giovanni da Pisa

Padua, S. Antonio

Becken

10. Francesco Valente (?)

Tamburin

11. ?

Diaulos

12. ?

Bronze, vergoldet

Diaulos

Musizierende Engel

1446—1450

Angels making music

Anges musiciens

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Padua, S. Antonio — Bronze

Symbol des Evangelisten Matthäus

Symbol of St. Mathew the Evangelist 1445—1448 Symbole de Saint Mathieu l'Evangéliste

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Padua, S. Antonio — Bronze

Symbol des Evangelisten Johannes

Symbol of St. John the Evangelist — 1445–1448 — Symbole de Saint Jean l'Evangéliste

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Padua, S. Antonio — Bronze

Symbol des Evangelisten Markus

Symbole of St. Mark the Evangelist — 1445—1448 — Symbole de Saint Marc l'Evangéliste

Padua, S. Antonio — Bronze

Symbol des Evangelisten Lukas

Symbol of St. Luke the Evangelist 1445—1448 Symbole de Saint Luc l'Evangéliste

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Padua, S. Antonio

Bronze

The infant's confession

Der redende Säugling

1445—1448

La confession du nouveau-né

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Padua, S. Antonio — Bronze

Das Esel-Wunder in Rimini

The miracle of the ass at Rimini — 1445—1448 — Le miracle de l'âne à Rimini

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

MICH.

Padua, S. Antonio

Bronze

Das Herz des Geizigen

1445—1448

The miser's heart

Le cœur de l'avare

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Padua, S. Antonio

Bronze

The healing of the wrathful son

Die Heilung des zornigen Sohnes
1445—1448

La guérison du fils furieux

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

• Padua, S. Antonio — Bronze

Pietà

The mourning over Christ — 1445—1448 — Le Christ pleuré

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Padua, S. Antonio — Bronze

Sportello

The raisen Christ — 1445—1448 — Le Christ ressuscité

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Padua, S. Antonio

Stein auf farbigem Grund

Die Grablegung Christi

The sepulture of Christ **1445—1448** **La sépulture de Jesus-Christ**

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Padua, S. Antonio

Der Hochaltar, von rückwärts gesehen, in neuer Aufstellung

The high altar, from behind

Le maître-autel, vu par derrière

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Padua, Platz vor S. Antonio — Bronze

Denkmal des Gattamelata

Monument of Gattamelata — 1446–1447 — **Monument de Gattamelata**

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Padua, Platz vor S. Antonio — Bronze

Denkmal des Gattamelata, von Osten aus

Monument of Gattamelata — 1446—1447 — Monument de Gattamelata

View taken from the east — Vu de l'est

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Padua, Platz vor S. Antonio — Bronze

Denkmal des Gattamelata, von Westen aus

Monument of Gattamelata — **1446—1447** — **Monument de Gattamelata**

View taken from the west — **Vu de l'ouest**

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Padua, Platz vor S. Antonio — Bronze

Kopf des Gattamelata

Detail of the monument of Gattamelata 1446—1447 Détail du monument de Gattamelata

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Padua, Platz vor S. Antonio — Bronze

Kopf des Pferdes des Gattamelata

Detail of the monument of Gattamelata 1446—1447 Détail du monument de Gattamelata

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Padua, S. Antonio (Kreuzgang)

Marmor

Reliefs vom Sockel des Gattamelata-Denkmals

Reliefs from the pedestal of the Gattamelata monument

Um 1453

Reliefs du socle du monument de Gattamelata

London, Victoria und Albert-Museum — Bronze

Die Beweinung Christi

The lamentation for Christ — Um 1450 — Le Christ pleuré

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas (Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München)

*Lille, Musée Wicar

Marmor

Der Tanz der Salome

Solome's dance

Um 1460

La danse de Salomé

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas (Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München)

Paris, Mme. André — Bronze

Das Martyrium des St. Sebastian

The martyrdom of St. Sebastian — Um 1450 — Le martyre de Saint Sébastien

London, Victoria und Albert-Museum — Marmor

Das Martyrium des St. Sebastian

The martyrdom of St. Sebastian — Um 1450 — Le martyre de Saint Sébastien

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas (Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München)

Paris, Mme. E. André — Bronze

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Bronze

Büsten des Ludovico III. Gonzaga, Markgrafen von Mantua

Busts of Ludovico III Gonzaga, margrave of Mantua — Um 1451—1453 — Bustes de Ludovico III Gonzaga, margrave de Mantoue

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

Nach einer Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, Berlin

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum Ton

Die Veroneser Madonna

The Virgin with Child (III. Gruppe) La Vierge et l'Enfant

Nach einer Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, Berlin

Berlin, Sammlung von Beckerath Ton

Die Veroneser Madonna

The Virgin with Child (III. Gruppe) La Vierge et l'Enfant

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Stucco

Die Berliner Madonna

The Virgin with Child and angels (III. Gruppe) La Vierge, l'Enfant et des anges

Nach einer Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, Berlin

* Paris, Louvre — Bronze

Madonna von Fontainebleau

The Virgin with Child — (III. Gruppe) — La Vierge et l'Enfant

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

Florenz, Privatbesitz — Stucco, bemalt

Madonna mit Kind und Engeln

The Virgin with Child and angels (III. Gruppe) La Vierge, l'Enfant et des anges

• Paris, Louvre — Stein

Madonna Davillier
(III. Gruppe)
The Virgin with Child and angels — La Vierge, l'Enfant et des anges

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

Paris, Sammlung R. Kann — Ton

Madonna mit dem Kinde
(III. Gruppe)
The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

Florenz, Loggia dei Lanzi — Bronze

Judith und Holofernes

Judith and Holofernes — Um 1455 — **Judith et Holopherne**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Loggia dei Lanzi — Bronze

Judith und Holofernes

Judith and Holofernes — Um 1455 — Judith et Holopherne

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

* Florenz, Loggia dei Lanzi — Bronze

Sockelreliefs von der Gruppe „Judith und Holofernes"

Reliefs on the pedestal of „Judith and Holofernes" — Um 1455 — Reliefs du socle de „Judith et Holopherne"

Nach Aufnahmen von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Loggia dei Lanzi — Bronze

Sockelrelief an der Gruppe „Judith und Holofernes"

Relief on the pedestal of „Judith and Holofernes" **Um 1455** **Relief du socle de „Judith et Holopherne"**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

UNIV. OF MICH.

* Venedig, S. Maria dei Frari — Holz, bemalt

Johannes der Täufer

St. John the Baptist — **Um 1450** — **Saint Jean Baptiste**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

*Florenz, Baptisterium

Holz

Maria Magdalena

St. Mary Magdalen

Um 1455

Sainte Marie Madeleine

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Siena, Dom — Bronze

Johannes der Täufer

St. John the Baptist — 1457 — Saint Jean Baptiste

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Museo Nazionale — Bronze

Die Kreuzigung Christi

The crucifixion — Um 1455 — La crucifixion

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

*London, Victoria und Albert-Museum

Ton

Skizze für einen Altar der Forzori

Sketch for an altar — Um 1460 — Esquisse d'autel

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Kanzel an der Südseite des Mittelschiffs

Pulpit on the southern side of the middle nave Um 1460 **Chaire du côté du sud de la nef du milieu**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Christus in der Vorhölle
Christ in the limbo Le Christ dans les limbes

Auferstehung
The resurrection of Christ La résurrection

Himmelfahrt Christi
The assumption of Christ L'assomption de Jésus-Christ

Detail der Kanzel auf S. 141
Um 1460

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Die Himmelfahrt Christi. Detail von S. 141

The assumption of Christ — **Um 1460** — **L'assomption de Jésus-Christ**

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Die Ausgiessung des heiligen Geistes. Seitenteil der Kanzel auf S. 141

The descent of the Holy Ghost — Um 1460 — La descente du Saint-Esprit

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Florenz, S. Lorenzo — Bronze

S. Lorenzo auf dem Rost — Rückseite der Kanzel auf S. 141 — Stäupung Christi

St. Laurence on the grill — Saint Laurent sur la grille — Um 1460 — Christ's flagellation — La flagellation du Christ

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

UNIV. OF MICH.

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Kanzel an der Nordseite des Mittelschiffs

Pulpit on the northern side of the middle nave — Um 1460 — Chaire du côté du nord de la nef du milieu

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Die Kreuzigung Christi — Detail der Kanzel auf S. 146 — Kreuzabnahme

The crucifixion — La crucifixion — Um 1460 — Christ's descent from the cross — La descente de croix

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Die Kreuzigung Christi. Detail der Kanzel auf S. 146

The crucifixion — Um 1460 — La crucifixion

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Lorenzo

Bronze

Kreuzabnahme. Detail der Kanzel auf S. 146

Christ's descent from the cross Um 1460 La descente de croix

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Christus vor Kaiphas und Pilatus. Seitenteil der Kanzel auf S. 146

Christ before Caiphas and Pilatus — Um 1460 — Le Christ devant Caïphe et Pilate

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Die Grablegung Christi. Seitenteil der Kanzel auf S. 146

The sepulture of Christ — Um 1460 — La sépulture de Jésus-Christ

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, S. Lorenzo — Bronze

Geisselung Christi
Christ's flagellation La flagellation du Christ

Der Evangelist Johannes
St. John the Evangelist Saint Jean Evangéliste

Der Oelberg
The mount of olives Le mont des oliviers

Rückseite der Kanzel auf S. 146

Um 1460

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Palazzo Riccardi (Hof)

Diomedes raubt das Pallium

Diomedes robbing the pallium

Diomède ravissant le pallium

Marmor

Nach 1455

Faun mit Bacchuskind

Faun with a little bacchus

Faune avec l'enfant Bacchus

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Palazzo Riccardi (Hof)

Kentaur mit Beute

Centaur bearing a basket with fruits

Centaure portant une corbeille avec des fruits

Marmor

Nach 1455

Bacchus und Ariadne auf Naxos

Bacchus and Ariadne at Naxos

Bacchus et Ariadne à Naxos

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Palazzo Riccardi (Hof)

Odysseus und Athene

Odysseus and Athena — Ulysse et Athéné

Marmor

Nach 1455

Gefesselter Skythe vor einem römischen Feldherrn

Chained Scythian before a Roman general — Scythe prisonnier devant un général romain

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Florenz, Palazzo Riccardi (Hof) Marmor

Dädalus und Ikarus

Nach 1455

Triumph Amors

Daedalus and Icarus Dédale et Icare Cupid's triumph Le triomphe de Cupidon

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Siena, Dom — Marmor

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — 1457 — La Vierge et l'Enfant

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

ANHANG

ARBEITEN DER SCHULE DONATELLOS UND NACHBILDUNGEN

WORKS OF THE SCHOOL OF DONATELLO AND IMITATIONS

ŒUVRES DE L'ECOLE DE DONATELLO ET IMITATIONS

* Florenz, Via di Pietra Piana — Marmor

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Paris, Privatbesitz — Marmor

Madonna mit Kind und Engeln

The Virgin with Child and angels — La Vierge, l'Enfant et des anges

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Marmor

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas (Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München)

* London, Victoria und Albert-Museum — Marmor

Madonna mit Kind und musizierenden Engeln

The Virgin with Child and angels — La Vierge, l'Enfant et des anges musiciens

Paris, Mme. André — Marmor

Madonna mit Kind und musizierenden Engeln

The Virgin with Child and angels — La Vierge, l'Enfant et des anges musiciens

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas (Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München)

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Ton, bemalt

Madonna, das Kind anbetend

The Virgin adoring Christ — L'Enfant adoré par la Vierge

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

Florenz, Privatbesitz — Stucco

Madonna mit Kind und Engeln

The Virgin with Child and angels — La Vierge, l'Enfant et des anges

* Piazzola, Conte Camerini — Terracotta

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — **La Vierge et l'Enfant**

London, Victoria und Albert-Museum — Marmor

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — **La Vierge et l'Enfant**

* Florenz, Privatbesitz — Stucco

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

* Florenz, Privatbesitz — Stucco

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

London, Victoria und Albert-Museum — Ton

Madonna mit Kind und Engeln

The Virgin with Child and angels — La Vierge, l'Enfant et des anges

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Berlin, Dr. Werner Weisbach — Stucco

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

OF MICH

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Ton, bemalt

Die heilige Familie

The holy family — La sainte famille

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Stucco, bemalt

Die heilige Familie

The holy family — La sainte famille

OF MICH

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Bronze

Tondo der Madonna mit Engeln

The Virgin with angels — La Vierge et des anges

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Stucco

Tondo der Anbetung

The adoration of the Child — L'adoration de l'Enfant

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Bronze

Madonna unter dem Bogen

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Pisa, S. Stefano dei Cavalieri — Getriebenes Kupfer

St. Rossore

St. Luparus (the so-called Rossore) — Um 1427 — Saint Lupare (nommé Rossore)

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Stuck, bemalt

Madonna mit dem forteilenden Kinde

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

Berlin, Sammlung von Beckerath — Stuck, bemalt

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas (Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München)

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Stucco

Die sitzende Madonna mit dem unartigen Kinde

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

Nach einer Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, Berlin

* Florenz, Certosa — Marmor

Grabmal des Kardinals Angelo Acciaioli

Sepulchre of the cardinal Angelo Acciaioli — Plaque tumulaire du cardinal Angelo Acciaioli

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Stuck, bema[illegible]

Stehende Madonna m. d. unartigen Kinde

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Venedig, S. M. Materdomini — Ton

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

Nach einer Aufnahme von C. Naya, Venedig

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Marmor

Madonna Orlandini

The Virgin with Child — La Vierge et l'Enfant

Nach einer Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, Berlin

UNIV. OF MICH

Paris, Comte de Camondo — Bronze

Die Kreuzigung Christi
The crucifixion — La crucifixion

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Stucco

Madonna, das Kind anbetend
The Virgin adoring Christ — L'Enfant adoré par la Vierge

Nach einer Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, Berlin

* Faenza, Pinacoteca — Marmor

St. Johannes der Täufer

St. John the Baptist — Saint Jean Baptiste

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Faenza, Pinacoteca — Holz

St. Hieronymus

St. Hieronymus — Saint Jérôme

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* St. Petersburg, Eremitage — Bronze

Putto

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Wien, Hofmuseum

Bronze, mit Silber tauchiert

The sepulture of Christ

Die Grablegung Christi

La sépulture de Jésus-Christ

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien

* London, Lord Elcho

Marmor

Heilige Cäcilie

St. Cecilia

Sainte Cécile

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

• Paris, Louvre — Marmor

Bildnis eines Römers

Portrait of a Roman — Portrait d'un Romain

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

Florenz, Museo Nazionale — Pietra serena

Bildnis eines Unbekannten

Portrait of an unknown man — Portrait d'un homme inconnu

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Stein

Römischer Imperator

Roman emperor — Empereur romain

UNIV. OF MICH.

* Florenz, Museo Nazionale — Bronze

Bildnisbüste der Caterina Sforza (?)

Bust of Caterina Sforza — **Buste de Caterina Sforza**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Paris, Louvre

Marmor

Der Täufer als Knabe

St. John the Baptist

Saint Jean Baptiste

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

* Rom, Lateran — Holz

St. Johannes der Täufer

St. John the Baptist — **Saint Jean Baptiste**

* Florenz, Museo Nazionale — Bronze

Der Kopf Goliaths

The head of Goliath — **La tête de Goliath**

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Mailand, Museo Castello Sforzesco — Marmor

Bildnis einer Cortigiana

Portrait of a courtezan — **Portrait d'une courtisane**

UNIV. OF MICH.

* London,
Victoria und Albert-Museum

Bronze

Patera Martelli

Mirror-box **Boîte d'un miroir**

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

Florenz, S. Lorenzo

Marmor

Sarkophag des Niccolo dei Medici

Sarcophagus of Niccolo dei Medici **Sarcophage de Niccolo dei Medici**

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

UNIV. OF MICH.

* Florenz, S. Croce (Cappella Pazzi) — Marmor

Fries von Engelsköpfen

Frieze of cherubs' heads — **Frise de têtes d'ange**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Rathshof (Livland), E. von Liphart

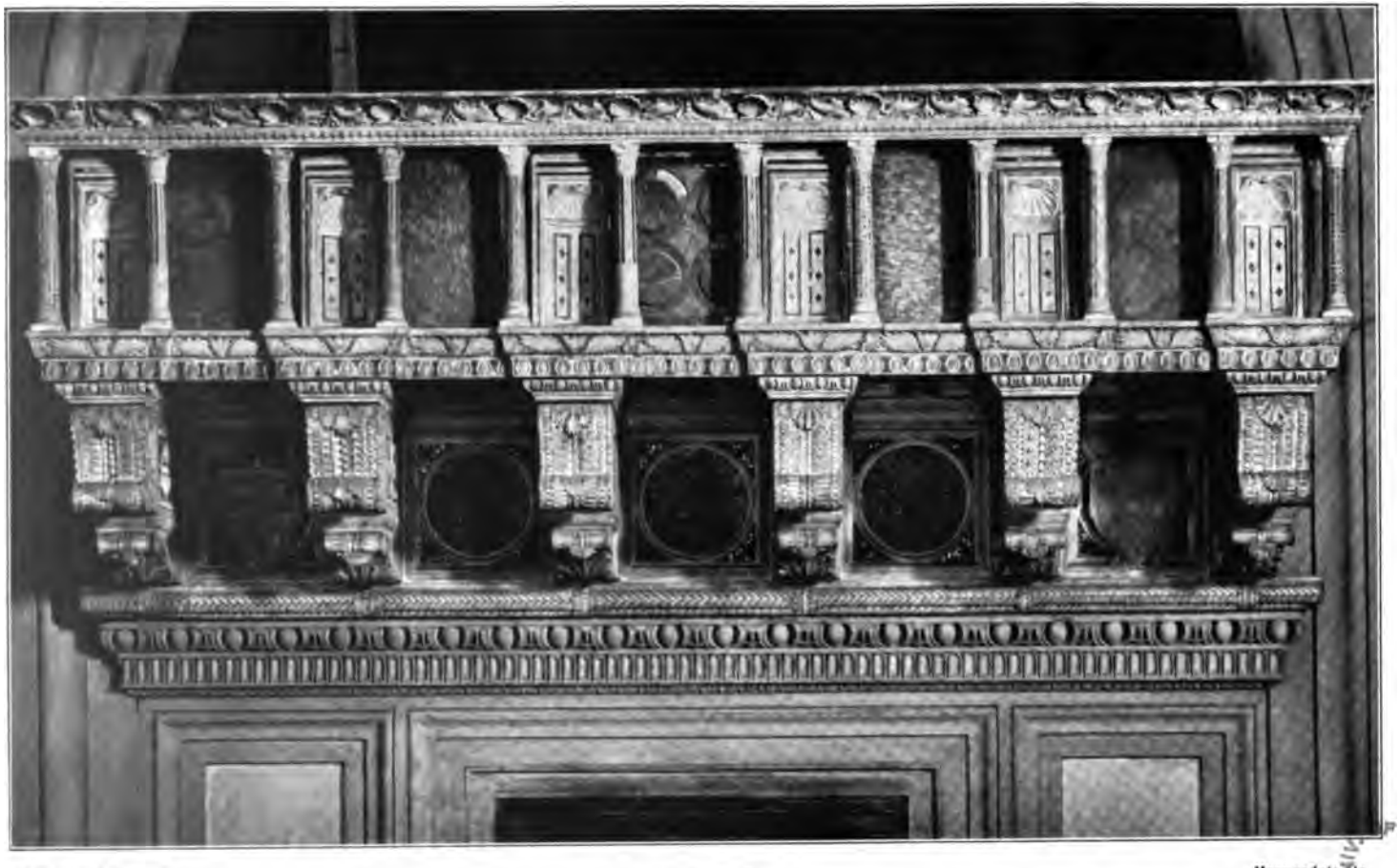
Marmor

Hieronymus in der Wüste

St. Hieronymus in the desert

Saint Jérôme dans le désert

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz



* Florenz, S. Lorenzo

Marmor-Intarsia

Sängertribüne
Um 1460

The singers' tribune

Tribune des chanteurs

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

*Florenz, S. Lorenzo (Alte Sakristei) Marmor

Brunnen

Fountain **Fontaine**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

*Florenz, Via di Capaccio Stein

Wappen der Arte della Seta

Arms **Armoiries**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Florenz, Palazzo Pitti — Marmor

Brunnen

Fountain — **Fontaine**

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz

* Florenz, Museo Nazionale — Bronze

Bildnisbüste der Caterina Sforza (?)

Bust of Caterina Sforza — **Buste de Caterina Sforza**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

* Paris, Louvre

Marmor

Der Täufer als Knabe

St. John the Baptist

Saint Jean Baptiste

Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas

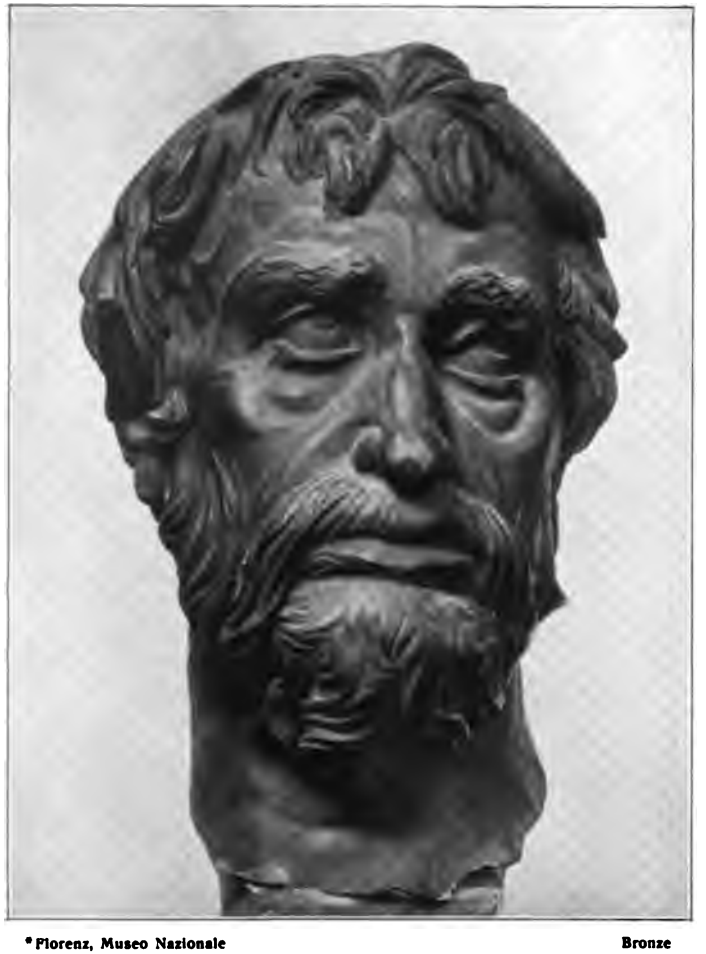
* Rom, Lateran

Holz

St. Johannes der Täufer

St. John the Baptist

Saint Jean Baptiste



* Florenz, Museo Nazionale — Bronze

Der Kopf Goliaths

The head of Goliath — La tête de Goliath

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Mailand, Museo Castello Sforzesco — Marmor

Bildnis einer Cortigiana

Portrait of a courtezan — Portrait d'une courtisane

UNIV. OF MICH.

Um 1445 treffen wir den Künstler in Rimini. Bode (Text zum Toskana-Werk S. 15) sagt: „Der Josua von Ciuffagni angefangen und 1421 an Donatello und Rossi übertragen." — S. 13 rechts. Poggio Bracciolini ist 1380 in Florenz geboren, 1456 kehrte er erst aus Rom in seine Heimat zurück, wo er 1459 starb. Der Name ist also jedenfalls post festum gefunden worden. Aber dies Bedürfnis der Florentiner, alle diese Marmorphilosophen auf ihre Mitbürger zu verteilen, ist nicht nur witzig, sondern spricht sehr für den Eindruck der Figuren. Schmarsow rückt den Poggio nahe an den Johannes Evangelist heran, vor allem wegen des gotischen Charakters der unteren Falten. Diese wirkten gewiß in der Höhe des Campanile ganz anders als heute.

S. 14 rechts. Die Bezeichnung „Täufer" muß auf einem Irrtum beruhen. Es gibt keinen Täufer ohne Fell. Der jugendliche Prophet ist vielleicht Jonas. Gewiß ist er, als der Jüngste, absichtlich neben den alten Kahlkopf gestellt worden. Er steht dem Marmor-David des Bargello noch sehr nahe.

S. 15 links. Anekdoten: „Alla fè ch'io porto al mio Zuccone," soll Donatellos stärkster Schwur gewesen sein. Er habe die Statue angeschrien: „Favella, favella che ti venga il cassangue." Der Zuccone wurde auf Giovanni di Barduccio Cherichini getauft, der Jeremias auf Francesco Soderini, der sog. Täufer auf Francesco Pazzi. — Hiob wird regelmäßig als Kahlkopf dargestellt. Die Namen der alten Postamente sind irreführend, hier wie bei Jeremias. Aus der zahlreichen Literatur sei auf Schmarsows Analyse besonders verwiesen; die psychologische Ausdeutung halte ich allerdings für verfehlt.

S. 17—19. Der Marzocco stand ursprünglich neben der Fassade von S. Maria novella, an der sog. Papstwohnung. Er ist 1418 gearbeitet. 1419 kam Martin V. nach Florenz. (Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste I, S. 213.) Florenz besaß seinen Löwenkäfig; das Gebaren der Tiere wurde bei allen politischen Krisen beobachtet, um gute oder schlechte Botschaft ihm zu entnehmen.

S. 21. Ueber das Tabernakel ist lebhaft debattiert worden. Manche wollen es wegen seiner Verschiedenheit von all den andern Tabernakeln an Or San Michele erst in der Zeit nach 1463 entstanden denken, als Verrocchio seine Gruppe in Auftrag bekam. Wir halten das nicht nur für stilistisch ausgeschlossen, sondern auch deshalb für ganz unwahrscheinlich, als ja Verrocchios Komposition deutlich verrät, daß er eine Nische vorfand, in der nur eine Figur Platz hatte. Auch gibt es in der Sammlung von Beckerath in Berlin eine Tonskizze Luca della Robbias, eine Thomasgruppe, die ebenfalls schon mit den Dimensionen dieses Tabernakels rechnet. Dieselbe Sammlung besitzt einen Stucco, der dies Tabernakel reproduziert und in der Mitte die Figur des hl. Franz zeigt. Auch diese Arbeit setzt voraus, daß damals nur eine Figur in der Nische stand. Supinos Meinung, der hl. Ludwig sei zu groß, um in das Tabernakel zu passen, wird hinfällig, wenn man den Sockel der jetzigen Statue entfernt.

S. 22 unten. Die Maske der Trinität findet sich nicht nur am Altar von S. Trinità, sondern auch an einer Tür des Palazzo dei Signori, der geflügelte Kranz kehrt am Tabernakel der Verkündigung in S. Croce wieder.

S. 23. Vasaris Notiz, Donatello habe über den Heiligen gesagt: „Wer ein Königreich hingibt, um Mönch zu werden, kann nur ein Dummkopf sein," ist gänzlich irreführend. Der Ausdruck des Kopfes ist unendlich vornehm, ebenso die leise Geste. Das Werk steht hoch über dem andern S. Luigi in Padua. Die Bekrönung des Pedum ist vor einiger Zeit in S. Croce wieder aufgefunden worden. S. Luigi ist der jüngste der damals Kanonisierten. 1317 ist er heiliggesprochen worden; der Auftrag an Donatello wurde im Jubeljahr 1417 gegeben. Vgl. F. Schottmüller, Donatello, S. 62 ff. v. Fabriczy, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1900, S. 242. Curt Sachs (Das Tabernakel mit Andrea del Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz) glaubt, daß die Statue nicht mit dem Auftrag der Parte Guelfa zusammenhängt.

S. 24—26. Die Madonna wird jetzt meist Pagno di Lapo Portigiani gegeben, von dem das schöne Marmorrelief in der Florentiner Domopera stammt. Er hat auch das Tabernakel der Annunziata gearbeitet. Ausführlich behandelt das Grab F. Burger, Das Florentiner

Grabmal, S. 89 ff. Vgl. ferner Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 59. Geymüller, Die architektonische Entwicklung Michelozzos und sein Zusammenwirken mit Donatello (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1894, S. 247 ff.). Schubring, Das Grabmal der italienischen Frührenaissance, S. 9.

S. 27 links. Die Grabplatte wirkt wie eine Vorstufe zu dem Grab Papst Martins V. im Lateran, das Simone Ghini gegossen, Donatello aber modelliert hat. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 20. — S. 27 Mitte. Die Verwandtschaft dieser schönen Bronze mit dem Zuccone bestätigt die Vermutung, daß wir es hier mit der 1423 für den Dom in Orvieto bestellten Arbeit zu tun haben. Die Figur krönte den Deckel eines Taufbeckens. Die Berliner Bronze stammt aus dem Palazzo Strozzi in Florenz. Vgl. Bode, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1884, S. 29. Schottmüller, Donatello, S. 4 ff.

S. 28. Nach den Urkunden Milanesis soll Quercia das Relief schon begonnen haben, Donatello hätte nur die Arbeit weitergeführt. Wie denkt man sich dies? Handelte es sich um das Wachsmodell? Für künstlerische Gedanken wurden damals keine Entschädigungen bezahlt. Ich sehe in dieser ganz geschlossenen Arbeit nur eine Hand. Vgl. auch C. Cornelius, Jacopo della Quercia S. 37 ff. und 109. Schmarsow, Donatello, S. 28. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 20 und 54.

S. 29. Von den vier Putten, die Donatello für das Sieneser Tabernakel gemacht hat, befindet sich einer in Berlin (ein zweiter ohne Flügel im Bargello, Abb. a. S. 206). Der Berliner Tamburinschläger, der auch noch die Spuren der alten Vergoldung zeigt, ist das schönste Stück. Zwei der in Siena befindlichen Putti des Taufbrunnens sind von Giovanni Turini. Vgl. Bode, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1902, S. 66 ff.

S. 31. Ich habe die Büste im Original nicht gesehen; trotzdem möchte ich das Bedenken aussprechen, ob wir es hier mit einer italienischen Arbeit des Quattrocento zu tun haben. Der Ausschnitt der Büste ist bei Donatello sonst nicht nachweisbar. Die Behandlung des Gesichts läßt an französische Arbeit denken (Houdon). F. Schottmüller setzt nach Bodes Vorgang den Kopf um 1430 an.

S. 32 links. Von Bode in dem jetzt erscheinenden Bronzen-Werk (Die italienischen Bronze-Statuetten der Renaissance, Berlin 1907 ff.) als „Schule Donatellos" bezeichnet. Sehr verwandt der Engel in der Mitte des Bronzekapitells in Prato. Die Idee dieser Fontäne fortgebildet in Verocchios Delphinbrunnen. Vgl. F. Schottmüller, Donatello, S. 84. Publiziert im „Museum". — S. 32 rechts. A. G. Meyer hat den Vorschlag gemacht, diese Statue, die Vasari im Hause der Doni sah, Atys zu benennen und an die antike Statue dieses Geliebten der Kybele im Louvre erinnert, wo er als Eunuch mit asiatischen, vorn offenen Hosen gekleidet ist. Aber warum dann das Schwänzchen? Weshalb die Flügel? Und warum tritt er auf die Schlangen? Die geflügelten Füße lassen an den jungen Hermes denken. Es ist die gleiche Tendenz, die Antike zu naturalisieren, wie bei dem Dornauszieher, aus dem in Padua bei Bellano ein Straßenbübchen mit zerrissenen Hosen wird. Früher hat man an Hippolytus gedacht; so Bode, Text zum Toskana-Werk, S. 20.

S. 33. Früher Michelangelo zugeschrieben. Es ist dem sieneser Salome-Relief nahe verwandt. Die Komposition ähnlich in einer Plakette (S. 95 unten) wiederholt; benutzt hat sie auch Sebastiano del Piombo bei dem Bild in S. Pietro in Montorio in Rom. Auf unsrer Abbildung ist der Knabe nicht zu erkennen, der rechts die Treppe hinansteigt. Die Frauenfigur erinnert an die sog. Thusnelda der Loggia dei Lanzi. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 19.

S. 36. Der Kopf wurde vor drei Jahren erst auf W. Bodes Veranlassung im Donatello-Saal des Bargello aufgestellt. Er steht zeitlich dem Bronze-David am nächsten. In der Literatur noch nicht behandelt.

S. 37 links. Technisch eine Glanzleistung. Namentlich das Fransenfell ist herrlich herausgekommen. Daneben wirkt das Fell des Bargello-Täufers trocken. Aber dieser hat größere Monumentalität. Der Vergleich der beiden in allen Einzelheiten so verschiedenen Täuferstatuen lehrt, wie vorsichtig die stilistische Analyse in der Verwendung von Einzelheiten sein muß. Hier stimmt eigentlich nichts überein; selbst Nebensächliches wie

der Sockel ist ganz verschieden. Donatello war mit dem jungen Martelli befreundet. Der italienische Staat hat im Frühjahr 1907 diese und drei andre kostbare Plastiken aus dem Besitz der Martelli erworben und sie damit den amerikanischen Fingern, die sich bereits ausstreckten, entrissen. Vgl. F. Schottmüller, Donatello, S. 86.

S. 38. So sorgsam der Martelli-Täufer gearbeitet ist, so flüchtig ist die David-Statue dieses Palastes behandelt. Bode erkannte, daß sie an der linken Hand verhauen und deshalb nicht vollendet ist. Das in Bronze ausgeschmolzene Wachsmodell besitzt die Berliner Sammlung, das den prickelnden Reiz der ersten Frische besitzt. Wie hoch die Martelli trotzdem das Marmorstück stellten, sieht man daran, daß Ugolino Martelli diese Statue und nicht den Johannes im Hintergrund seines Porträts von Bronzino (Abb. a. S. XXIX) anbringen ließ. Meyers Ausführungen (S. 125) über den Johannes der Martelli und Johannes im Bargello stimmen nicht. Die Datierung des letzteren „um 1430" hat zuerst Schmarsow vorgeschlagen; ihm folgte mit Recht F. Schottmüller, Donatello, S. 124. Vgl. auch Bode, Text zum Toskana-Werk, S. 24.

S. 39. Von manchen Desiderio zugeschrieben. Aber das Feuergelock der Haare und die geblähten Nüstern sprechen eine heißere Sprache, als sie Desiderio zur Verfügung steht. Auch ist die Einordnung in den knappen Rahmen für Donatello so bezeichnend. Vgl. Bode, Text zum Toskana-Werk, S. 19 f. („um 1427—30"). Schubring im „Modernen Cicerone", Florenz II, S. 12.

S. 40. Rinaldo Brancacci starb am 27. März 1427. Das Grabmal ist von Michelozzo und Donatello in Pisa gearbeitet. Von Isaia da Pisa die Madonna; die schönen „drei Parzen", welche den Sarkophag tragen, wie alles übrige von Michelozzo. Das Grabmal wirkt sehr schön, es wird meist unterschätzt. Vgl. Stegmann, Michelozzo di Bartolommeo, München 1888. Schmarsow, Archivio storico dell' arte 1893, S. 241—250. F. Burger, Das Florentiner Grabmal, S. 113 ff., und P. Schubring, Das Grabmal der italienischen Frührenaissance, S. 8. Vgl. die Abbildung des ganzen Grabes a. S. XXV.

S. 41. Dieses Grabmal gab die erste Veranlassung zum Bau der Sakristei. Auch die Strozzi haben ihre Gräber in die Sakristei gestellt, wo sie besser behütet waren als in der großen Kirche. In der Tat hat vor Cosimo Medicis Grab die Wut seiner Feinde nicht Halt gemacht. Ob der große Tisch von Anfang an über dem Grab des Giovanni und der Piccarda Medici stand? Die Ausführung wird derselbe Schüler Donatellos gemacht haben, von dem auch die schönen Chorschranken der Sakristei und das Madonnenrelief an der Rückseite des Altars sind. Vielleicht ist es der Adoptivsohn Brunelleschis, Andrea da Buggiano. Vgl. F. Burger, Das Florentiner Grabmal bis Michelangelo, S. 183 ff.

S. 42 u. 43. Niccolò Uzzano war neben Palla Strozzi und den Albizzi das Haupt der Popolanen in Florenz und daher ein Gegner der Medici. Die Büste ist, wenn nach der Totenmaske gemacht, im Todesjahr des Feldherrn, 1432, entstanden. Der moderne Oelanstrich des Gewandes entstellt sehr. Die Büste kam aus dem Palazzo Uzzano in den der Capponi. Neuerdings wird die Büste von manchen für spanisch gehalten und ins siebzehnte Jahrhundert gerückt. Von v. Fabriczy (L'Arte VI, S. 374) als ein Porträt des Piero Capponi angesprochen. Vgl. ferner Reymond, La sculpture florentine II, S. 116 ff.

S. 45. Donatello wurde zweifellos nicht nur nach Rom berufen, um die Arbeit Simone Ghinis abzuschätzen, sondern um sie zu verbessern. Was jetzt in der Confessio des Laterans am Boden liegt, ist ein vollendetes Stück, für das Donatello allein verantwortlich gemacht werden kann In manchen Einzelheiten, wie den das Colonnawappen haltenden Genien, ist freilich eine andre Hand zu spüren. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 21.

S. 46. Dies ergreifende Relief (London, Nr. 7577) stammt vielleicht von einem Sarg. Der Stil weist in die dreißiger Jahre. Die Komposition lebt in vielen Bildern der venezianischen Schule, namentlich Giovanni Bellinis, fort. Der Londoner Katalog (Robinson) nimmt an, daß das Relief das Dossale eines Altars gebildet hätte. F. Schottmüller (S. 124) setzt das Relief um 1433 an. Ueber die Einwirkung Donatellos auf die venezianische Schule vgl. Kristeller in einem Aufsatz des „Museum" VI, S. 14.

S. 55 links u. rechts. Vasari (Ed. Sansoni II, S. 170) berichtet von Luca della Robbias Kanzel daß hier „due angeli nudi di metallo dorati sopra il cornicione" gesessen hätten. Das waren natürlich Kerzenhalter. Donatellos Kanzel wird ebenfalls Lichtträger gehabt haben, zumal an dieser dunkeln Stelle künstliche Beleuchtung auch bei Tage nötig ist. Es wird deshalb vorgeschlagen, die beiden Bronzeputten der Sammlung André in Paris mit der Kanzel in Zusammenhang zu bringen. Ihr Stil weist auf die Zeit von 1440. Da der Cornicione erneuert ist, lassen sich die Ansatzspuren für die Engel nicht mehr nachweisen. Vgl. Schubring, Luca della Robbia, S. 19. Bode (Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 262) führte in der Probelieferung des Toskana-Werks die schönen Stücke zuerst vor. — S. 55 Mitte. Vielleicht das schönste Wappen Italiens, das auch nicht von Desiderios Wappen der Gianfigliazzi erreicht wird. Dieser Löwe hat Adlerklauen und einen Adlerschnabel. Ganz neu ist die Idee des „Hausrufers", der den Kopf stützt, um noch lauter schreien zu können. Das Wappen saß wohl an der Ecke des Palastes, wo der Wind von beiden Seiten der Straße in die stolz wehenden Bänder fuhr.

S. 56. Berlin (Kupferstichkabinett) besitzt eine Pisanello zugeschriebene Zeichnung nach einem Engel der Kanzel. Vgl. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen II, S. 26; Hill, Pisanello, S. 57.

S. 64. Man nahm früher an, daß das Relief von Rom stamme. Es befand sich aber nach Fr. Bocchi, Le bellezze della Città di Firenze, 1591, S. 185, in der Casa di Francesco Lorenzo Salviati in Florenz. Ich habe in der Monographie über die Robbia S. 28 die Hypothese begründet, daß dies Relief die Vorderseite des Petrusaltars für den Dom gebildet haben kann. Im Stil dem Assuntarelief in Neapel (S. 40) sehr verwandt. Aber auch in Rom verwendet Donatello noch das Rilievo schiacciato am Tabernakel für S. Peter; also spricht nichts gegen den Ansatz des Petrusreliefs um 1438. Vgl. Bode, Text zum Toskana-Werk, S. 29. v. Fabriczy, Archivio storico dell' arte I, S. 187. Robinson, Katalog des Kensington-Museums, S. 15 ff.

S. 65. Die Zweifel an der Autorschaft sind doch wohl nicht berechtigt; eher könnte man über den Namen streiten. Denn was ist an dieser Büste musikalisch? Sollte es nicht trotz des Loches für den Heiligenschein einfach eine Porträtbüste sein? Bode (Text zum Toskana-Werk, S. 20 ff.) sagt: „Sie erscheint wie der Studienkopf für die Figur des Glaubens am Taufbrunnen." F. Schottmüller (Donatello, S. 100 Anm. 2) drückt sich skeptisch aus. Cornelius schlägt vor, das von Vasari als Donatellos Arbeit erwähnte Porträt der Contessina dei Bardi, der Gattin Cosimo Medicis, in dieser Büste zu sehen.

S. 66. Auch diese Büste ist erst um 1440 entstanden, wie die andern Sachen der Sakristei. Ob sie hier oder auf dem Hochaltar der alten Basilika gestanden hat, läßt sich nicht mehr sagen. Bode hat immer diese Datierung vertreten und einmal wieder besser gesehen als wir andern. Sehr schöne Interpretation des Geistigen bei Cornelius, Bildniskunst II, Das Mittelalter, Freiburg 1901, S. 115. Die Datierung um 1440 vertritt auch F. Schottmüller.

S. 67. Trotz der Beziehungen dieses Kopfes zu dem des hl. Georg möchte ich ihn später ansetzen, wenn man überhaupt eine solche Gelegenheitsarbeit zeitlich einordnen darf. Das lebhaft behandelte Haar kommt bei dem Täufer in Venedig ganz ähnlich vor. Die heutige Bemalung ist nicht alt und in manchem zu frisch. Den Zusammenhang mit der Büste S. Lorenzos vertritt auch Bode.

S. 68. Die Beziehung auf Gian Antonio dei Narni ist aufzugeben. Sehr seltsam wirkt die riesige Kamee als Verschluß. Auch sonst ist alles überaus sauber geglättet; die Mantelenden sind konventionell über die Schultern gelegt. Schmarsow (Repertorium für Kunstwissenschaft 1889 S. 6) und Semrau (Die Kanzeln Donatellos etc. S. 25) halten Niccolò Baroncelli für den Künstler dieser Büste, ebenso wie der beiden Gonzaga-Büsten in Berlin und Paris (S. 126.) Die letzteren sind aber sicher von Donatellos eigner Hand.

S. 82 ff. Da es unmöglich scheint, jedem Madonnenrelief einen bestimmten Platz in den Arbeitsjahren Donatellos zu geben, haben wir versucht, die Fülle in drei Gruppen zusammen-

zufassen. Die erste reiht sich an die Madonna Pazzi; den Typus der zweiten Gruppe vertritt der Tondo der Anbetung im Louvre (S. 88) am besten; die dritte Gruppe führt die sog. Veroneser Madonna (S. 127) an, sie hat den adeligsten, den antiken Typus. Natürlich exkludieren sich die Gruppen nicht. Zeitlich umfaßt die dritte Gruppe etwa die letzten zwanzig Jahre, während die erste wohl schon um 1420 einsetzt. Wir haben versucht, jeder Madonna einen Spitznamen zu geben, damit man sie leichter zitieren kann. Dank der langjährigen Arbeit, die W. Bode gerade diesem Kapitel hat angedeihen lassen, übersehen wir wohl den Bestand der donatellesken Madonnen vollständig; die Zahl der Schularbeiten, die wir kennen lernen, wächst noch von Jahr zu Jahr. Vgl. W. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 96 ff.

S. 82. Diese reizvolle Komposition, die sich in London und mit geringer Verschiedenheit bei Dr. Werner Weisbach-Berlin wiederfindet, muß um 1427 in Pisa entstanden sein, als Donatello dort Masaccios Altar in S. Francesco sah, dessen Mitte sie, nach Vasaris Beschreibung zu urteilen, nachgebildet ist. Diese Vermutung wurde gleichzeitig und unabhängig voneinander von Giov. Poggi und dem Verfasser dieses im Jubiläumsjahre Masaccios ausgesprochen. Der Geiger erinnert an den Geiger des im selben Jahr gegossenen Salome-Reliefs in Siena. Das Londoner Exemplar läßt von rechts einen der hl. drei Könige herankommen, die entsprechende Gestalt links ist Joseph. Der Berliner Stucco hat statt dessen Engel. Sehr selten ist das ovale Format bei Donatello. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 101.

S. 83. In vielen Nachbildungen verbreitet. Ein farbiger Stucco im Amsterdamer Rijksmuseum kleidet die Madonna in einen dunkelblauen Mantel und ein helles Kopftuch. Kein Rot. Man beachte, daß jeglicher Schmuck fehlt.

S. 84. Nach meiner Ansicht eine trockene und reizlose Fälschung. Die Blume fehlt, während das Berliner Exemplar in Carta pesta sie deutlich zeigt. Auch der eigenartige Heiligenschein der Madonna ist bei Donatello sonst nie nachzuweisen.

S. 85 links. Die Madonna links gehört zur zweiten Gruppe. Ein etwas verändertes Exemplar in der Sammlung von Beckerath, Berlin. Auch mit der sog. Stuhl-Madonna (S. 89) verwandt. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 110 f. — S. 85 rechts. Zu der Rosenmadonna vgl. die Notiz S. 84.

S. 86. Gehört zur ersten Gruppe. Verwandt dem Assuntarelief in Neapel (S. 40). Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 120. Text zum Toskana-Werk S. 42.

S. 88. Gehört zur zweiten Gruppe und der Stuhl-Madonna (S. 89) verwandt. Die farbig gefüllten Kreise des Grundes weisen auf die spätere Zeit. Der Rahmen ist alt, aber neu vergoldet. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 116 f.

S. 89. Von dieser, der „Madonna mit der gotischen Leiste" (S. 85) verwandten Komposition gibt es manche kleine Wiederholung. Die eine, im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, bilden wir im Anhang ab (S. 174). Ein besonders schönes farbiges Exemplar bei Herrn v. Beckerath, Berlin. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 110 ff.

S. 90. Eine der wenigen Madonnen Donatellos, wo das Kind links ist. Gehört zur zweiten Gruppe. Der ursprüngliche Standort, der unbekannt ist, muß derartig gewesen sein, daß der Gläubige links seitlich kniete. Ganz besonders schön das Arrangement des Kopftuches. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 106.

S. 91. Alt natürlich nur das Madonnenrelief und die beiden Kranzputten. Die Madonna gehört zur zweiten Gruppe. Bode hat zuerst die ganze Reihe der von Engeln umgebenen und umflatterten Madonnen zusammengestellt. Die wichtigsten Stücke sind in Berlin, Paris und London. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 121.

S. 93. Ein zweites Exemplar im Berliner Kaiser Friedrich-Museum. Verwandt der Gruppe, die sich um das Relief der Madonna vom Lombardi-Grab schart. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 123 f.

S. 94 oben. Gehört zur Gruppe I. Das Berliner Museum besitzt dieselbe Darstellung groß in Zinnoberton. Als Bronzeplakette häufig. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 103.

S. 96—116. Vgl. die Einleitung S. XLIII ff. Ueber diesen Hochaltar gibt es eine große Literatur. Das Material gibt am vollständigsten Gonzati in der großen Publikation: La basilica di Sant' Antonio di Padova. Auch W. Bode hat vor zwanzig Jahren eine Sonderpublikation über den damals noch wenig gewürdigten Altar herausgegeben. Die Rekonstruktion Camillo Boitos wurde zum 15. August 1895, dem 700. Geburtstag des Heiligen, fertig. Die wichtigsten Dokumente hat Gloria gefunden. An der Hand dieser Urkunden wurde, unter Zuhilfenahme des 150. Psalms für die Reihenfolge der Instrumente, eine Verteilung der Arbeit an den zwölf Putti unter die vier Gesellen Donatellos, Giovanni da Pisa, Urbano da Cortona, Antonio Chellino und Francesco Valente schon in dem Buch des Verfassers: Urbano da Cortona S. 62ff. versucht. Ueber Antonio Chellino hat neuerdings C. v. Fabriczy in der „Arte" 1907 geschrieben. Bode hat im Toskana-Werk S. 35 das einzelne behandelt. Semrau will den St. Ludwig und St. Prodozimus dem Ferraresen Niccolò Baroncelli geben.

S. 97 u. 98. Der Crocifisso, der heute über dem Altar angebracht ist und von den letzten Strahlen der scheidenden Abendsonne allabendlich verklärt wird, gehört ursprünglich nicht zu dem Hochaltar. Er ist teilweise von Giovanni da Pisa gearbeitet, der auch die etwas kleinliche Behandlung des Leibes zu verantworten hat. Welch ein Gegensatz zu dem Holzkruzifix in S. Croce in Florenz! Das zerfetzte Lendentuch spricht hier sehr stark mit, während es bei dem Holzkruzifix recht tot wirkt. Vgl. Meyer S. 87.

S. 100 u. 101. Die Abbildungen sind so angeordnet, daß die erste Seite die links, die zweite die rechts der Madonna stehenden Figuren wiedergeben in der Reihenfolge, wie sie ursprünglich gewesen sein dürfte. Justina und Daniel stehen heute verkehrt und sind auszutauschen, denn ihre Handbewegungen grüßen nicht die Gemeinde, sondern weisen diese zur Madonna hin. Es ist die Santa Conversazione der venezianischen Bilder; es fehlen ja auch die am Thronsockel musizierenden Putti nicht.

S. 106. Dies Relief ist das vollendetste, auch in bezug auf die Einordnung in den Rahmen. Da jeder der vier Gehilfen ein Tierrelief bezahlt bekommt, wird Giovanni da Pisa wohl das seines Schutzpatrons übernommen haben. Aber gewiß hat Donatello bei diesen vier Reliefs die Hauptsache selbst gemacht.

S. 113. Der Christus ist dem des Crocifisso (S. 97) sehr ähnlich. Dies Relief gab Giovanni Bellini das Vorbild zu seiner Pietà in Berlin. Dieselben Kreise des Grundes wie bei der Louvre-Madonna (S. 88).

S. 114. Der Sportello ist das schwächste Stück an dem ganzen Altar; wir vermuten darin einen späteren Zusatz, vielleicht von Bellano.

S. 115. Nach den Urkunden gab es drei Steinreliefs an der Rückseite; die beiden andern wohl auch Themen der Passion. Des Material ist Brocatello, der Grund ist hell ausgelegt mit gelben und schwarzen Steinwürfeln. Am Sarkophag grüne Glasur und drei kostbare Marmorplatten. Die Komposition wiederholt in einer Bronzeplakette; auch kehrt sie ähnlich an der Kanzel in S. Lorenzo wieder. Kurz nachher arbeitete Niccolò da Bari 1453 für S. Maria della Vita in Bologna eine psychologisch ihr verwandte Pietà in Tonfiguren. Er kam von Venedig nach Bologna, und es ist wahrscheinlich, daß er unterwegs Donatellos Relief gesehen hat.

S. 117—119. Ueber das Biographische und Heraldische sehr ausführlich G. v. Grävenitz: Gattamelata und Colleoni und ihre Beziehungen zur Kunst, Leipzig 1906. Ueber das Künstlerische Bode, Text zum Toskana-Werk, S. 34 ff.; Meyer, Donatello, S. 89 ff.

S. 121. Der im Neapler Museum aufbewahrte Pferdekopf ist sicher antik und hat mit dem von Lorenzo Magnifico 1471 nach Neapel an den Conte Mataloni geschenkten nichts zu tun. Abb. bei Meyer, Donatello, Abb. 103. Vgl. Goethe, Italienische Reise, 7. März 1787, v. Fabriczy, Repertorium für Kunstwissenschaft 1907, S. 163.

S. 124. Dies Relief ist noch dramatischer als das sieneser mit dem gleichen Thema. Es hat morgenländischen Charakter, namentlich die Dumpfheit der Krieger und des „Pädagogen" an der Treppe spricht sehr stark. Salome sieht und hört nichts in ihrem leidenschaftlichen Tanz, wie ein schönes Tier fliegt sie in ihren Schleiern daher. Nicht sie,

sondern ihre Mutter ist diesmal die Entsetzte. Diese rückt unwillkürlich auf der Bank zur Seite von Herodes ab, als fürchte sie einen Faustschlag. Die Hintertreppe, die rechts auf die Balkone führt, läßt an die des Dogenpalastes denken. In der Tat glaube ich, daß das Relief in der paduaner Zeit entstand und vielleicht für einen Venezianer gearbeitet worden ist. Bode (Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 25) datiert das Relief um 1433 und denkt bei der Architektur an die antiken Ruinen Roms; er sieht hier „ein Bild der kräftigen Architektur der späteren römischen Kaiserzeit, freilich übersetzt in die Sprache Donatellos".

S. 125. Das feine, sehr geistvoll gearbeitete Marmorrelief zeigt Aehnlichkeiten mit der Berliner Stäupung a. S. 33. Der merkwürdige Sockel, auf dem Sebastian steht, kehrt noch manchmal bei Donatello wieder. Dagegen ist die Bronzetafel sehr dramatisch und scharf in der Aktion. Vgl. Bode, Text zum Toskana-Werk, S. 32.

S. 127 links. Das Hauptstück der dritten Gruppe. In Verona, nahe den Scaligergräbern, befindet sich eine Ton-Madonna mit zwei Engeln, von der man annimmt, daß Donatello sie in Padua oder auf der Reise dorthin gearbeitet habe. Der Madonnentypus der paduaner Zeit darf nicht in dem Tondo der „Madonna Tempi" auf dem dritten Antonius-Relief gefucht werden; denn hier handelt es sich um eine Wanddekoration. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 112 ff.

S. 128. Gehört zur dritten Gruppe, der sog. Veroneser Madonna (S. 127) verwandt. Ganz besonders schön und reich ist das alte Tabernakel, in dem das Berliner Relief hängt. Aus S. Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz stammend. Bode (Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 107) betont die Verwandtschaft mit der Vergine des Verkündigungsreliefs in S. Croce.

S. 129. Diese aus Fontainebleau stammende Bronze-Madonna gleicht der in der Via di pietra piana (S. 161); aber die Puttenköpfe auf dem rechten Aermel und den Brüsten, auch die Innenverzierung des Heiligenscheins sind fremdartig. Vielleicht ein französischer Guß nach einem donatellesken Tonrelief. Sehr seltsam sind auch die langen Hände, beide sehr unlebendig. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 15 u. 111.

S. 131 links. Sehr verwandt der Stuck-Madonna bei Bardini (S. 130). Der mantegneske Eindruck dieser beiden Madonnen erklärt sich wohl so, daß Mantegna, als er seine ersten Madonnenbilder (Mailand, Bergamo, Berlin) malte, ganz unter dem Eindruck Donatellos stand. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 107, der Michelozzo die Ausführung zuweist.

S. 134 u. 135. Ich glaube nicht, daß diese drei Reliefs ganz eigenhändig von Donatello gearbeitet sind. Vielleicht ist Bellano beteiligt. Bode tritt für die Datierung der Gruppe „vor Padua" ein; sehr wichtig seine Ausführungen über die alte Aufstellung (Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 39 Anm.). Er hält den jetzigen Sockel für die ursprüngliche Basis des Bronze-David. „Die Judith stand sehr wahrscheinlich auf dem jetzt verschwundenen Brunnen aus Granit mit Marmorornamenten von Donatellos Hand, von Vasari u. a. im zweiten Hofe des Palazzo Medici beschrieben." Seit wir wissen, daß dieser Palazzo erst 1444 begonnen wurde, läßt sich die Datierung der Judith vor Padua nur halten, wenn sie nicht für diesen Palast bestimmt war.

S. 136. Die Holzfigur des Täufers in den Frari von 1451 wirkt nur richtig in dem großen goldenen Altar der Lombardi. Die Linke hielt, ebenso wie in Siena, außer dem Spruchband noch das Kreuz.

S. 137. Gewiß aus derselben Zeit wie der Täufer in Venedig (S. 136) und der Täufer in Siena (S. 138). Das erschütternde Gebilde lebt in der Quattrocentokunst lange fort. In S. Trinità findet sich eine Maddalena von Desiderio, in den Innocenti ein andres Exemplar. Verrocchio bildete dieselbe Gestalt kniend (Berlin, Tonmodell), Lorenzo di Credi, Botticcini u. a. malten sie so. Wie anders ist die Auffassung in Venedig! Vgl. Schottmüller, Donatello, S. 108.

S. 140. Diese überaus wertvolle Skizze zeigt uns den unverfälschten Altarstil Donatellos um 1460. So etwa haben auch die Skizzen zu den Kanzeln in S. Lorenzo ausgesehen. Vgl. über die Ergänzung Semrau in der Festschrift für Schmarsow 1907. Ferner Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 47 f. und Text zum Toskana-Werk S. 40.

S. 157. Der überaus vornehme Kopf mit der tief abgebundenen Stirn stammt aus derselben Zeit wie die Judith; Donatello hat 1457 vieles für Siena gearbeitet. Schon Schmarsow vermutet, daß eine zweite Hand das Kind und die Cherubim gearbeitet hat. Die perspektivische Rahmung kommt sonst nur bei Federighi (S. Giovanni Evangelista, Siena, Dom) vor. Vielleicht ist Urbano da Cortona der Gehilfe. C. v. Fabriczy (L'Arte IX, Fasc. VI) hält das Tondo für eine Arbeit Antonio Chellinis. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 108; Schubring, Urbano da Cortona S. 39 Anm.

Anhang

S. 161. Eine in vielen Wiederholungen verbreitete Komposition. Berlin zum Beispiel besitzt drei, eine im Kaiser Friedrich-Museum, eine bei Herrn v. Beckerath, eine bei Herrn v. Kaufmann. Ein andres Exemplar in London. Die Behandlung weist schon über Donatellos Zeit heraus. Kennzeichen sind die Gewandbehandlung mit dem allzu reichen Detail, die sehr große Mantelschleife mit dem Cherubim und die Voluten des Sessels. Von Corn. v. Fabriczy (L'Arte IX, Fasc. VI) für Antonio Chellini in Anspruch genommen. Anders Bode (Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 112 f., und Kunstchronik 1903, S. 442).

S. 163 links. Das Londoner Exemplar ist vielleicht von derselben Hand, welche die Reliefs des Sockels unter der Judith modelliert hat. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 122.

S. 164 links. Vgl. zu diesem Tondo die Madonna Lombardi (S. 91) und die Rampen-Madonna bei Bardini (S. 87). Alles ist hier ins Feine und Zierliche übersetzt. Mit Giovanni da Pisa sehen wir hier keine Aehnlichkeit. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 116 ff. Auch der Bronzetondo in Berlin (S. 169) resp. Paris (S. 88) ist zu vergleichen.

S. 165 links. Von dem Verfasser früher fälschlich Donatello selbst zugeschrieben. Corn. v. Fabriczy (L'Arte IX, Fasc. VI) nimmt es für Ant. Chellini in Anspruch, ebenso wie die Madonna Pietrapiana (S. 161), die sieneser Tondo-Madonna (S. 157) und ein Relief im Palazzo Saracini in Siena. Ueber dieses und die damit verwandten Stücke vgl. Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento, S. 153 ff.

S. 166. Beide Reliefs sind donatelleske Nachbildungen; das linke kommt der „Madonna mit der gotischen Leiste" (S. 85) nahe, das rechte der Stuhl-Madonna (S. 89).

S. 167 rechts. Das Relief ist von Bellano, verwandte Reliefs in der Sakristei der Eremitani.

S. 168. Vielleicht von Giovanni da Pisa. Die auf Wolken knienden Engel weisen jedenfalls nach Oberitalien.

S. 169. Der Tondo-Madonna im Louvre (S. 88) nahestehend. Hier aber Joseph und die Tiere als Zutat. Der Vergleich der halbrunden Reliefs mit dem Tondo ist sehr lehrreich für den Einfluß des Formates auf die Komposition. Der Tondo zeigt die sienesische Höhle, während in Florenz die freistehende Pfostenhütte die Regel bildet. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 117 ff.

S. 170 links. Die Art, wie der große auf Säulen ruhende Bogen vor den rechteckigen Rahmen gestellt ist, entspricht nicht Donatellos Gewohnheiten. Vgl. Molinier, Les plaquettes Nr. 64, wonach der Louvre eine Wiederholung der Bronze in Terrakotta (N B 13) besitzt; Fritz Knapp in dem Werk über die Berliner Renaissanceausstellung 1898, S. 102; Katalog der Sammlung Hainauer S. 29. — S. 170 rechts. Diese getriebene Kupferbüste ist vermutlich 1427 in Pisa entstanden; Donatello kann das Modell gemacht haben. Mitarbeit Michelozzos. Vgl. Gaye, Carteggio I, S. 118, und Schottmüller, S. 122.

S. 172 links u. rechts. Dieser sehr aufgeregte Donatelloschüler gehört schon der Zeit Verrocchios an, das Berliner Museum besitzt drei Arbeiten von ihm, von denen die stehende Madonna die schönste ist. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 271 ff., und Text zum Toskana-Werk S. 56. — S. 172 Mitte. Die Grabplatte hat mit Donatello nichts zu tun. Angelo Acciaiuoli ist 1450 gestorben. Der Kranz wird Giuliano da San Gallo zugeschrieben, der wohl auch die Figur gemacht hat.

S. 173 rechts. Gehört zur Gruppe I und ist eine Variante der Pazzi-Madonna (S. 83). Aehnlich das

Relief am Altar der Sakristei von S. Lorenzo. Vielleicht von Andrea da Buggiano. Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 99 f.

S. 175 links. Gehört der Richtung Ant. Rossellinos an und dürfte um 1470 entstanden sein. — S. 175 Mitte. Vgl. F. Schottmüller, Donatello, S. 52 Anm., wo auf den Zusammenhang mit einer Bronze Bertoldos (Schutzflehender) in Berlin hingewiesen wird. — S. 175 rechts. Dieser Putto mit dem Füllhorn erinnert namentlich in der Behandlung der Beine an die schöne weibliche nackte Leuchter-Figur in Berlin, die der Katalog Donatello zuweist. Ich habe in meinem Buch über die sieneser Plastik S. 242 diese Figur für Siena in Anspruch genommen. Bode hat in dem jetzt erscheinenden Bronzen-Werk den Putto als „Schule Donatellos" bezeichnet.

S. 176. Gegen Donatellos Autorschaft spricht das silbertauschierte Relief des Sarkophages wie auch die starke Ziselierung. Wahrscheinlich in Padua entstanden; manches erinnert an Minelli. Ueber diesen Corn. v. Fabriczy, Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen 1907, S. 53 ff. Bode tritt (Text zum Toskana-Werk S. 38) für Bertoldo ein.

S. 177. Wir halten das Relief für eine Fälschung. Mit Donatello hat es auf keinen Fall etwas zu tun.

S. 178. Dieser aus der Coll. Timbal stammende Kopf scheint mir später entstanden; er könnte von Civitale stammen.

S. 180. A. Gottschewski will (Rivista d'Arte 1907, April) hier Caterina Sforza porträtiert sehen. Ein gelber Witwenschleier ganz ähnlich auf dem Bild Caterinas im dritten Korridor der Uffizien. Die Zuschreibung an Vecchietta ist unbegründet.

S. 181. Dieses Stück ist wohl erst um 1470—1480 entstanden und steht Rossellino näher als Donatello. Merkwürdig der gespannte Ausdruck und die angezogene Nase.

S. 182. Jedenfalls gehört diese Holzfigur ins fünfzehnte Jahrhundert, und zwar in die erste Hälfte. Denn eine spätere Zeit hätte an dieser Stelle (im Baptisterium des Laterans) sich nie mit einer Holzfigur begnügt. Das Stück muß große Verehrung genossen haben, sonst wäre es nicht 1772 von L. Valladier in Bronze transponiert worden. Möglicherweise haben wir eine sienesische Arbeit vor uns. Hier zum erstenmal veröffentlicht. Ich verdanke die Photographie der gütigen Vermittlung des Historischen Instituts in Rom.

S. 183 links. Wir halten diesen Kopf eher für venezianisch. Das melancholische Pathos des Gesichtes weist auf einen Meergott. Bode veranlaßte die Aufstellung des Kopfes im Donatello-Saal des Bargello. In der Literatur noch nicht diskutiert. — S. 183 rechts. Dies Reliefporträt einer Cortigiana kommt noch einmal im South Kensington-Museum (Stiftung Vaughan) vor. Aber dies letztere ist eine Fälschung. Vielleicht eine Arbeit des jungen Desiderio-Schülers Francesco di Simone. Uebrigens kommen die nackten Brüste auch bei einem Grabrelief Tullio Lombardis vor, bei einem Doppelporträt der Gatten (Venedig, Dogenpalast). Auch eine Büste im Borgello hat eine Brust enthüllt. Das Relief könnte auf ein Sonett Lorenzo Magnificos an Violetta (ed. Barbera 1859, N. LXXIII) zurückgehen, wo es heißt:

E mi par ad ognor fuggir ti voglia
A quella bella man, onde ti tegno
Al nudo petto dolcemente stretta.
Al nudo petto; chè desire e doglia
Tiene il loco del cor, che il petto ha a sdegno
E stassi onde tu vieni, o Violetta.

Vgl. „Moderner Cicerone", Mailand, S. 268 f.

S. 184 oben. Obwohl aus der Casa Martelli stammend, dürfte das Stück doch nicht von Donatello selber gearbeitet sein. Die feine Durchführung der Natura fovens, das Weinlaub und der ithyphallische Putto zeigen nicht eigentlich donatellesken Charakter. Die Figuren des Satyrs und der Bacchantin sind der Antike entlehnt. Am undonatelleskesten ist das Rhyton, in der die Bacchantin die Milch spritzt. Vielleicht war diese Spiegelkapsel ein Hochzeitsgeschenk. Außer dem Londoner Original gibt es viele Nachgüsse, auch aus moderner Zeit. Ein besonders schöner im Carrand-Museum des Bargello.

Sehr häufig sind die Plaketten mit den beiden Halbfiguren des Satyrs und der Bacchantin. Müntz (Donatello S. 92) hält das Stück für eine Arbeit des sechzehnten Jahrhunderts. Vgl. Molinier, Les plaquettes I, S. 15 f.

S. 185. Diese prächtigen Tondi werden meist Desiderio gegeben; aber der Bau der Pazzi-Kapelle begann schon 1430, als Desiderio zwei Jahre alt war. Zudem sind die Cherubim im Friese der alten Sakristei von S. Lorenzo so ähnlich, daß ich dieselbe Hand annehmen möchte. Bode (Text zum Toskana-Werk S. 91) schreibt sie Desiderio ganz zu.

S. 187. Die alte Basilika S. Lorenzo wurde erst 1457 abgerissen; der Hochaltar des Neubaus 1461 eingeweiht. Das Langschiff wurde erst von dem Sohn Ant. Manettis vollendet. Alle diese Daten begünstigen nicht die Entstehung dieser Kanzel vor 1460. Vor allem aber spricht gegen Donatello die gerade Zahl der Konsolen (sechs); er bevorzugt durchweg die ungerade Zahl. Gewiß ist die Sprache des ornamentalen Details die der Domkanzel; aber gerade diese sklavische Nachbildung ist Donatello schwer zuzutrauen. Vgl. Schottmüller, Donatello, S. 131. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 34 ff.

S. 188 links. Früher für eine gemeinsame Arbeit Donatellos und Verrocchios gehalten, bis Mackowsky nachwies, daß das Lavabò ganz von Verrocchio gearbeitet ist. — S. 188 rechts. Die Porta clausa weist auf die Virginität Marias, der Schutzpatronin dieser Zunft. Das Wappen stammt aus späterer Zeit.

S. 189 u. 190. Vgl. über die beiden Stücke Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 49 f. Bei der Fontana Pazzi bei Bardini (S. 190) fehlt ein Stück des Fußes in Form einer kurzen Vase. Vasari schreibt die Fontana im Palazzo Pitti (S. 189) A. Rossellino zu; ebenso Albertini die der Casa Pazzi.

S. 191. Vgl. die Einleitung S. L. Das Holzpferd kann nicht das Modell zu dem des Gattamelata gebildet haben, weil es viel größer ist als die Bronze. Meyer (Donatello S. 93) fand die Notiz über die Prozession von 1466.

S. 206. Vgl. die Erläuterung zu S. 29.

Marmorbalustrade von Donatello in S. Lorenzo

REGISTER

* Florenz, Museo Nazionale — Bronze

Putto vom Taufbrunnen in Siena

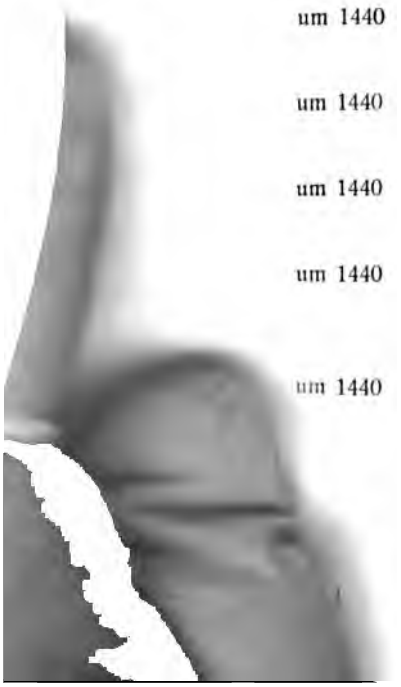
Putto from the baptismal fountain in Siena 1428 **Putto des fonts baptismaux à Sienne**

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Chronologisches Verzeichnis der Werke

		Seite
1406/08	Propheten-Statuetten (Florenz, Dom)	1
1410/12	Marmor-David (Florenz, Museo Nazionale)	2
1412	St. Markus (Florenz, Or San Michele)	4, 5, 22
1412	Josua (Florenz, Campanile)	13
1412/15	St. Johannes der Evangelist (Florenz, Dom)	3
um 1415	St. Petrus. Von Nanni di Banco (Florenz, Or San Michele)	6
1415/20	Sogen. Poggio Bracciolini (Florenz, Dom)	13
1416	St. Georg (Florenz, Or San Michele und Museo Nazionale)	7—12
1416	Johannes der Täufer [?] (Florenz, Campanile)	14
1416/20	Sogen. Habakuk (Florenz, Campanile)	14
1418/21	Sitzender Löwe [Marzocco] (Florenz, Piazza della Signoria und Museo Nazionale)	17—19
um 1420	Sogen. Moses (Florenz, Campanile)	14
um 1420	Christus am Kreuz (Florenz, S. Croce)	20
1421	Abraham und Isaak (Florenz, Campanile)	16
1423	Tabernakel für Verrocchios Gruppe „Christus und Thomas“ (Florenz, Or San Michele)	12, 21, 22
vollendet 1423	St. Ludwig (Florenz, S. Croce)	23
1423	St. Johannes der Täufer (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	27
1423/26	Hiob. Sogen. Zuccone (Florenz, Campanile)	15
1425	Jeremias (Florenz, Campanile)	15
1425	Der Tanz der Salome (Siena, S. Giovanni)	28
um 1425	Die Geißelung Christi (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	33
1425/27	Grabmal Papst Johanns XXIII. (Florenz, Baptisterium)	24—26
1426/27	Grabplatte des Bischofs Giovanni Pecci (Siena, Dom)	27
1427	Himmelfahrt Mariä. Relief am Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci (Neapel, S. Angelo a Nilo)	40
um 1427	St. Rossore (Pisa, S. Stefano dei Cavalieri)	170
1428	Putten vom Taufbrunnen (Siena, S. Giovanni, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Florenz, Museo Nazionale)	29, 30, 206
1428	Glaube — Hoffnung. Statuetten am Taufbrunnen (Siena, S. Giovanni)	30
um 1430	Amor (London, Herzog von Westminster)	31
um 1430	Putto-Fontaine (London, Victoria und Albert-Museum)	32
um 1430	Amor-Atys (Florenz, Museo Nazionale)	32
um 1430	Bronze-David (Florenz, Museo Nazionale)	34, 35
um 1430	Büste eines Jünglings (Florenz, Museo Nazionale)	36
um 1430	St. Johannes der Täufer (Florenz, Museo Nazionale)	37
um 1430	St. Johannes der Täufer (Florenz, Casa Martelli)	37
um 1430	David-Statuette (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	38
um 1430	David (Florenz, Casa Martelli)	38
um 1430	St. Johannes der Täufer als Knabe (Florenz, Museo Nazionale)	39

		Seite
um 1430	Sarkophag des Giovanni dei Medici (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei)	41
1432	Niccolò da Uzzano (Florenz, Museo Nazionale) . . .	42, 43
um 1432	Grabplatte des Giovanni Crivelli (Rom, S. Maria in Aracoeli)	27
1433	Sakraments-Tabernakel (Rom, S. Peter)	44
1433	Grabplatte des Papstes Martin V. [gegossen von Simone Ghini] (Rom, S. Giovanni in Laterano)	45
1433/40	Sängertribüne des Doms (Florenz, Museo dell' Opera).	50—54
1434/38	Außenkanzel (Prato, Dom)	56—63
um 1435	Christus im Grabe (London, Victoria und Albert-Museum)	46
um 1435	Die Verkündigung (Florenz, S. Croce)	47—49
um 1438	Die Schlüsselübergabe an Petrus (London, Victoria und Albert-Museum)	64
um 1440	Zwei Leuchterträger (Paris, Mme. André)	55
um 1440	Das Wappen der Martelli (Florenz, Casa Martelli) . . .	55
um 1440	Sogen. hl. Cäcilie (London, Victoria und Albert-Museum)	65
um 1440	St. Lorenz (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) . . .	66
um 1440	St. Johannes der Täufer (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	67
um 1440 (?)	Sogen. Antonio dei Narni (Florenz, Museo Nazionale) . .	68
um 1440	St. Matthäus — St. Johannes (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei)	70
um 1440	St. Lukas — St. Markus (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei)	71
um 1440	Johannes auf Patmos — Die Erweckung der Drusiana (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei)	72
um 1440	Das Oel-Martyrium des Johannes — Die Himmelfahrt des Johannes (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) . . .	73
um 1440	Zwei Türen zur Sakristei (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei)	74—80
um 1440	S. Lorenzo und S. Stefano — S. Cosma und S. Damiano (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei)	81
I. Gruppe der Madonnen	Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen (London, Victoria und Albert-Museum)	82
"	Madonna di Casa Pazzi (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	83
"	Madonna mit der Rose (London, Victoria und Albert-Museum)	84
"	Madonna mit der Rose (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	85
"	Maria in Wolken (Boston, Quincy A. Shaw)	86
"	Madonnen - Plaketten (Köln, Sammlung Schnütgen, und Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	94
II. Gruppe der Madonnen	Madonna mit der gotischen Leiste (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	85
"	Madonna, das Kind hochhaltend (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	87
"	Madonna, das Kind hochhaltend (Florenz, Privatbesitz)	87
"	Madonna, das Kind anbetend (Paris, Louvre)	88
"	Madonna mit dem Stuhl (London, Victoria und Albert-Museum)	89
"	Madonna mit dem Kinde (Paris, Louvre)	90
"	Grabmal Lombardi (Florenz, S. Croce)	91
"	Madonna mit dem Kinde (Florenz, Privatbesitz)	92
"	Madonna mit Kind und Engeln (Paris, Louvre)	93
um 1440	Plaketten (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	94, 95
1443/50	Der Hochaltar in S. Antonio zu Padua	96—116
	(Für Einzelheiten vgl. das systematische Verzeichnis)	
1446/47	Denkmal des Gattamelata (Padua, Platz vor S. Antonio)	117—121
um 1450	Die Beweinung Christi (London, Victoria und Albert-Museum)	123



		Seite
um 1450	Der Tanz der Salome (Lille, Musée Wicar)	124
um 1450	Das Martyrium des St. Sebastian (Paris, Mme. André)	125
um 1450	Das Martyrium des St. Sebastian (London, Victoria und Albert-Museum)	125
um 1450	Johannes der Täufer (Venedig, S. Maria dei Frari)	136
um 1451/53	Büsten des Ludovico III. Gonzaga, Markgrafen von Mantua (Paris, Mme. E. André, und Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	126
um 1453	Reliefs am Sockel des Gattamelata - Denkmals (Padua, S. Antonio, Kreuzgang)	122
III. Gruppe der Madonnen	Die Veroneser Madonna (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, und Berlin, Sammlung von Beckerath)	127
„	Die Berliner Madonna (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	128
„	Madonna von Fontainebleau (Paris, Louvre)	129
III. Gruppe der Madonnen	Madonna mit Kind und Engeln (Florenz, Privatbesitz)	130
„	Madonna Davillier (Paris, Louvre)	131
„	Madonna mit dem Kinde (Paris, Sammlung R. Kann)	131
um 1455	Judith und Holofernes (Florenz, Loggia dei Lanzi)	132—135
um 1455	Maria Magdalena (Florenz, Baptisterium)	137
um 1455	Die Kreuzigung Christi (Florenz, Museo Nazionale)	139
nach 1455	Acht Rundreliefs im Hof des Palazzo Riccardi in Florenz	153—156
	(Für Einzelheiten vgl. das systematische Verzeichnis)	
1457	Johannes der Täufer (Siena, Dom)	138
1457	Madonna mit dem Kinde (Siena, Dom)	157
um 1460	Skizze für einen Altar der Forzori (London, Victoria und Albert-Museum)	140
um 1460	Kanzel-Reliefs in S. Lorenzo zu Florenz	141—152
	(Für Einzelheiten vgl. das systematische Verzeichnis)	

Arbeiten der Schule Donatellos und Nachbildungen

	Seite
Madonna mit dem Kinde (Florenz, Via di Pietra Piana)	161
Madonna mit Kind und Engeln (Paris, Privatbesitz)	162
Madonna mit dem Kinde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	162
Madonna mit Kind und musizierenden Engeln (London, Victoria und Albert-Museum)	163
Madonna mit Kind und musizierenden Engeln (Paris, Mme. André)	163
Madonna, das Kind anbetend (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	164
Madonna mit Kind und Engeln (Florenz, Privatbesitz)	164
Madonna mit dem Kinde (Piazzola, Conte Camerini)	165
Madonna mit dem Kinde (London, Victoria und Albert-Museum)	165
Madonna mit dem Kinde (Florenz, Privatbesitz)	166
Madonna mit dem Kinde (Florenz, Privatbesitz)	166
Madonna mit Kind und Engeln (London, Victoria und Albert-Museum)	167
Madonna mit dem Kinde (Berlin, Dr. Werner Weisbach)	167
Die heilige Familie. Zwei Reliefs (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	168
Tondo der Madonna mit Engeln (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	169
Tondo der Anbetung (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	169
Madonna unter dem Bogen (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	170
Madonna mit dem forteilenden Kinde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	171
Madonna mit dem Kinde (Berlin, Sammlung von Beckerath)	171
Die sitzende Madonna mit dem unartigen Kinde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	172

	Seite
Die stehende Madonna mit dem unartigen Kinde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	172
Grabmal des Kardinals Angelo Acciaiuoli (Florenz, Certosa)	172
Madonna mit dem Kinde (Venedig, S. M. Materdomini)	173
Madonna Orlandini (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	173
Die Kreuzigung Christi (Paris, Comte de Camondo)	174
Madonna, das Kind anbetend (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	174
St. Johannes der Täufer (Faenza, Pinacoteca)	175
St. Hieronymus (Faenza, Pinacoteca)	175
Putto (St. Petersburg, Eremitage)	175
Die Grablegung Christi (Wien, Hofmuseum)	176
Heilige Cäcilie (London, Lord Elcho)	177
Bildnis eines Römers (Paris, Louvre)	178
Bildnis eines Unbekannten (Florenz, Museo Nazionale)	179
Römischer Imperator (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum)	179
Bildnisbüste der Caterina Sforza [?] (Florenz, Museo Nazionale)	180
Der Täufer als Knabe (Paris, Louvre)	181
St. Johannes der Täufer (Rom, Lateran)	182
Der Kopf Goliaths (Florenz, Museo Nazionale)	183
Bildnis einer Cortigiana (Mailand, Museo Castello Sforzesco)	183
Patera Martelli (London, Victoria und Albert-Museum)	184
Sarkophag des Niccolò dei Medici (Florenz, S. Lorenzo)	184
Fries von Engelköpfen (Florenz, S. Croce, Cappella Pazzi)	185
Hieronymus in der Wüste (Rathshof, E. v. Liphart)	186
Sängertribüne (Florenz, S. Lorenzo)	187
Brunnen (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei)	188
Wappen der Arte della Seta (Florenz, Via di Capaccio)	188
Brunnen (Florenz, Palazzo Pitti)	189
Brunnen (Florenz, Privatbesitz)	190
Prozessionspferd nach dem Gattamelata-Denkmal (Padua, Palazzo della Ragione)	191

Das Wappen des Niccolò da Uzzano

Der Donatello-Saal des Museo Nazionale in Florenz

Ortsregister der Werke

	Seite
Berlin	
Kaiser Friedrich-Museum	
St. Johannes der Täufer, Bronze	27
Putto vom Taufbrunnen in Siena	29
Die Geißelung Christi	33
David-Statuette	38
St. Johannes der Täufer, Büste	67
Madonna di Casa Pazzi	82
Madonna mit der gotischen Leiste	85
Madonna mit der Rose	85
Madonna, das Kind hochhaltend	87
Plaketten	94, 95
Büste des Ludovico III. Gonzaga, Markgrafen von Mantua	126
Die Veroneser Madonna	127
Die Berliner Madonna	128
Madonna mit dem Kinde	162
Madonna, das Kind anbetend	164
Die heilige Familie	168
Die heilige Familie	168
Tondo der Madonna mit Engeln	169
Tondo der Anbetung	169
Madonna unter dem Bogen	170
Madonna mit dem forteilenden Kinde	171
Die sitzende Madonna mit dem unartigen Kinde	172
Die stehende Madonna mit dem unartigen Kinde	172
Madonna Orlandini	173
Madonna, das Kind anbetend	174
Römischer Imperator	179
Sammlung von Beckerath	
Die Veroneser Madonna	127
Madonna mit dem Kinde	171
Dr. Werner Weisbach	
Madonna mit dem Kinde	167
Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen	*
Boston	
Quincy A. Shaw	
Maria in Wolken	86
Faenza	
Pinacoteca	
St. Hieronymus	175
St. Johannes der Täufer	175

* Vgl. S. XXVIII der Einleitung

Seite

Florenz

Baptisterium

Grabmal des Papstes Johann XXIII. 24–26
Maria Magdalena 137

Campanile

Josua 13
Sogen. Habakuk 14
Sogen. Moses 14
Johannes der Täufer (?) 14
Hiob. Sogen. Zuccone 15
Jeremias 15
Abraham und Isaak 16

Casa Martelli

St. Johannes der Täufer 37
David 38
Das Wappen der Martelli 55

Dom

Propheten-Statuetten 1
St. Johannes der Evangelist . . . 3
Sogen. Poggio Bracciolini 13

Loggia dei Lanzi

Judith und Holofernes . . . 132—135

Museo Nazionale

Marmor-David 2
St. Georg . . . . . 9—11
Sitzender Löwe (Marzocco) . . 18, 19
Amor-Atys 32
Bronze-David 34, 35
Büste eines Jünglings 36
St. Johannes der Täufer, Marmor . 37
St. Johannes der Täufer als Knabe . 39
Niccolò da Uzzano 42, 43
Sogen. Antonio dei Narni 68
Die Kreuzigung Christi 139
Bildnis eines Unbekannten 179
Bildnisbüste der Caterina Sforza (?). 180
Der Kopf Goliaths 183
Putto vom Taufbrunnen in Siena . 206

Museo dell' Opera

Sängertribüne des Doms . . . 50—54

Or San Michele

St. Markus 4, 5, 22
St. Petrus von Nanni di Banco . . 6
St. Georg 7, 8, 12
Christus und Thomas . . . 12, 21, 22

Palazzo Pitti

Brunnen 189

Seite

Palazzo Riccardi (Hof)

Acht Reliefs mit antiken Szenen 153—156
(Für Einzelheiten vgl. das systematische Verzeichnis)

Piazza della Signoria

Sitzender Löwe (Marzocco) 17

S. Croce

Christus am Kreuz 20
St. Ludwig 23
Die Verkündigung . . . . . 47—49
Grabmal Lombardi 91

S. Croce (Cappella Pazzi)

Fries von Engelsköpfen 185

S. Lorenzo

Kanzel an der Südseite des Mittelschiffs . . . . . 141—145
Kanzel an der Nordseite des Mittelschiffs . . . . . 146—152
Sarkophag des Niccolò dei Medici . . 184
Sängertribüne 187

S. Lorenzo (Alte Sakristei)

Sarkophag des Giovanni dei Medici 41
St. Lorenz 66
Ansicht des Chores 69
St. Matthäus — St. Johannes . . . 70
St. Lukas — St. Markus 71
Johannes auf Patmos — Die Erweckung der Drusiana 72
Das Oel-Martyrium des Johannes — Die Himmelfahrt des Johannes . 73
Türen zur Sakristei . . . . . 74—80
S. Lorenzo und S. Stefano — S. Cosma und S. Damiano 81
Brunnen 188

Via di Capaccio

Wappen 188

Via di Pietra Piana

Madonna mit dem Kinde 161

Privatbesitz

Madonna, das Kind hochhaltend . . 87
Madonna mit dem Kinde 92
Madonna mit Kind und Engeln . . 130
Madonna mit Kind und Engeln . . 164
Madonna mit dem Kinde 166
Madonna mit dem Kinde 166
Brunnen 190

Certosa

Grabmal des Kardinals Angelo Acciaiuoli 172

Seite

Köln

Sammlung Schnütgen

Silber-Plakette 94

Lille

Musée Wicar

Der Tanz der Salome 124

London

Victoria und Albert-Museum

Putto-Fontaine 32
Christus im Grabe, Marmor . . . 46
Die Schlüsselübergabe an Petrus . 64
Sogen. heilige Cäcilie 65
Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen 83
Madonna mit der Rose 84
Madonna mit dem Stuhl 89
Die Beweinung Christi, Bronze . . 123
Das Martyrium des St. Sebastian . 125
Skizze für einen Altar der Forzori . 140
Madonna mit Kind und musizierenden Engeln 163
Madonna mit dem Kinde 165
Madonna mit Kind und Engeln . . 167
Patera Martelli 184

Lord Elcho

Heilige Cäcilie 177

Herzog von Westminster

Amor 31

Mailand

Museo Castello Sforzesco

Bildnis einer Cortigiana 183

Neapel

S. Angelo a Nilo

Himmelfahrt Mariä. Vom Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci . 40

Padua

S. Antonio

Der Hochaltar 96–116
(Für Einzelheiten vgl. das systematische Verzeichnis)

S. Antonio (Kreuzgang)

Reliefs vom Sockel des Gattamelata-Denkmals 122

Platz vor S. Antonio

Denkmal des Gattamelata . . 117–121

Seite

Palazzo della Ragione

Prozessions-Pferd nach dem Gattamelata-Denkmal 191

Paris

Louvre

Madonna, das Kind anbetend . . . 88
Madonna mit dem Kinde 90
Madonna mit Kind und Engeln . . 93
Madonna von Fontainebleau . . . 129
Madonna Davillier 131
Bildnis eines Römers 178
Der Täufer als Knabe 181

Mme. André

Zwei Leuchterträger, Bronze . . . 55
Das Martyrium des St. Sebastian . 125
Büste des Ludovico III. Gonzaga, Markgrafen von Mantua 126
Madonna mit Kind und musizierenden Engeln 163

Comte de Camondo

Die Kreuzigung Christi 174

Sammlung R. Kann

Madonna mit dem Kinde 131

Privatbesitz

Madonna mit Kind und Engeln . . 162

St. Petersburg

Eremitage

Putto 175

Piazzola

Conte Camerini

Madonna mit dem Kinde 165

Pisa

S. Stefano dei Cavalieri

St. Rossore 170

Prato

Dom

Außenkanzel 56–63

Rathshof (Livland)

E. v. Liphart

Hieronymus in der Wüste 186

Rom

Lateran

St. Johannes der Täufer 182

Seite

S. Giovanni in Laterano
Grabplatte des Papstes Martin V. . 45

S. Maria in Aracoeli
Grabplatte des Giovanni Crivelli . 27

S. Peter
Sakraments-Tabernakel 44

Siena

Dom
Grabplatte des Bischofs Giovanni Pecci 27
Johannes der Täufer, Bronze . . . 138
Madonna mit dem Kinde 157

Seite

S. Giovanni
Der Tanz der Salome 28
Putten vom Taufbrunnen . . . 29, 30
Hoffnung — Glaube 30

Venedig

S. Maria dei Frari
Johannes der Täufer 136

S. M. Materdomini
Madonna mit dem Kinde 173

Wien

Hofmuseum
Die Grablegung Christi 176

Saal mit den Bildwerken Donatellos im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Systematisches Verzeichnis der Werke

I. Bildwerke religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament, 3. Apostel und Heilige — II. Mythologie, Putten, Allegorie — III. Bildnisse — IV. Dekorative Schöpfungen

Seite

I. Bildwerke religiösen Inhalts

1. Altes Testament

Abraham und Isaak, 1421 (Florenz, Campanile) 16
Marmor-David, 1410/12 (Florenz, Museo Nazionale) 2
Bronze-David, um 1430 (Florenz, Museo Nazionale) 34, 35
David-Statuette, um 1430 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 38
David, um 1430 (Florenz, Casa Martelli) 38
Der Kopf Goliaths (Florenz, Museo Nazionale) 183
Sogen. Habakuk, um 1416/20 (Florenz, Campanile) 14
Hiob. Sogen. Zuccone, 1423/26 (Florenz, Campanile) 15
Jeremias, 1425 (Florenz, Campanile) . . 15
Josua, 1412 (Florenz, Campanile) . . . 13
Judith und Holofernes, um 1455 (Florenz, Loggia dei Lanzi) 132, 133
Sogen. Moses, um 1420 (Florenz, Campanile) 14
Propheten-Statuetten, 1406/08 (Florenz, Dom) 1

2. Neues Testament

Die Verkündigung, um 1435 (Florenz, S. Croce) . . . . . 47—49
Tondo der Anbetung (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 169
Die heilige Familie. Zwei Reliefs (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 168
Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen (London, Victoria und Albert-Museum) 82

Seite

Madonna di Casa Pazzi (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 83
Madonna mit der Rose (London, Victoria und Albert-Museum) 84
Madonna mit der Rose (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 85
Madonna mit der gotischen Leiste (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 85
Madonna, das Kind hochhaltend (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 87
Madonna, das Kind hochhaltend (Florenz, Privatbesitz) 87
Madonna, das Kind anbetend (Paris, Louvre) 88
Madonna mit dem Stuhl (London, Victoria und Albert-Museum) 89
Madonna mit dem Kinde (Paris, Louvre) 90
Madonna am Grabmal Lombardi (Florenz, S. Croce) 91
Madonna mit dem Kinde (Florenz, Privatbesitz) 92
Madonna mit Kind und Engeln (Paris, Louvre) 93
Madonnen-Plakette (Köln, Sammlung Schnütgen) 94
Madonnen-Plakette (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 94
Plakette: Kandelaber-Madonna, um 1440 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) . 95
Plakette: Madonna in der Apsis, um 1440 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) . 95
Madonna mit dem Kinde, 1445/48 (Padua, S. Antonio) 99
Die Veroneser Madonna (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, und Berlin, Sammlung von Beckerath) 127
Die Berliner Madonna (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 128
Madonna von Fontainebleau (Paris, Louvre) 129

Seite

Madonna mit Kind und Engeln (Florenz, Privatbesitz) 130
Madonna Davillier (Paris, Louvre) . . . 131
Madonna mit dem Kinde (Paris, Sammlung R. Kann) 131
Madonnentondo, 1457 (Siena, Dom) . . 157
Madonna mit dem Kinde (Florenz, Via di Pietra Piana) 161
Madonna mit Kind und Engeln (Paris, Privatbesitz) 162
Madonna mit dem Kinde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 162
Madonna mit Kind und musizierenden Engeln (London, Victoria und Albert-Museum) 163
Madonna mit Kind und musizierenden Engeln (Paris, Mme. André) . . . 163
Madonna, das Kind anbetend (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 164
Madonna mit Kind und Engeln (Florenz, Privatbesitz) 164
Madonna mit dem Kinde (Piazzola, Conte Camerini) 165
Madonna mit dem Kinde (London, Victoria und Albert-Museum) 165
Madonna mit dem Kinde (Florenz, Privatbesitz) 166
Madonna mit dem Kinde (Florenz, Privatbesitz) 166
Madonna mit Kind und Engeln (London, Victoria und Albert-Museum) . . . 167
Madonna mit dem Kinde (Berlin, Dr. Werner Weisbach) 167
Tondo der Madonna mit Engeln (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 169
Madonna unter dem Bogen (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 170
Madonna mit dem forteilenden Kinde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) . 171
Madonna mit dem Kinde (Berlin, Sammlung von Beckerath) 171
Die sitzende Madonna mit dem unartigen Kinde (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 172
Die stehende Madonna mit dem unartigen Kinde (Berlin, Kaiser Friedrich-Mus.) 172
Madonna mit dem Kinde (Venedig, S. M. Materdomini) 173
Madonna Orlandini (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 173
Madonna, das Kind anbetend (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 174

Seite

Maria in Wolken (Boston, Quincy A. Shaw) 86
Himmelfahrt Mariä. Relief am Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci, 1427 (Neapel, S. Angelo a Nilo) 40
Der Tanz der Salome, 1425 (Siena, S. Giovanni) 28
Der Tanz der Salome, um 1450 (Lille, Musée Wicar) 124
Der Oelberg, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 152
Christus vor Kaiphas und Pilatus, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 150
Die Geißelung Christi, um 1425 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 33
Plakette: Geißelung Christi, um 1440 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) . 95
Stäupung Christi, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 145
Geißelung Christi, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 152
Christus am Kreuz, um 1420 (Florenz, S. Croce) 20
Christus am Kreuz, 1443/45 (Padua, S. Antonio) 97, 98
Die Kreuzigung Christi, um 1455 (Florenz, Museo Nazionale) 139
Die Kreuzigung Christi, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 147, 148
Die Kreuzigung Christi (Paris, Comte de Camondo) 174
Kreuzabnahme, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 147, 149
Pietà, 1445/48 (Padua, S. Antonio) . . . 113
Die Beweinung Christi, um 1450 (London, Victoria und Albert-Museum) . 123
Die Grablegung Christi, 1445/48 (Padua, S. Antonio) 115
Die Grablegung Christi, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 151
Die Grablegung Christi (Wien, Hofmuseum) 176
Christus im Grabe, um 1435 (London, Victoria und Albert-Museum) . . . 46
Christus in der Vorhölle, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 142
Sportello, 1445/48 (Padua, S. Antonio) . 114
Auferstehung Christi, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 142
Die Himmelfahrt Christi, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 142, 143
Die Ausgießung des heiligen Geistes, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 144

Seite

Die Schlüsselübergabe an Petrus, um 1438 (London, Victoria und Albert-Museum) 64

3. Apostel und Heilige

St. Antonius 1445/50 (Padua, S. Antonio) 101
— Wunder des Antonius: 1445/48 Padua, S. Antonio
Der redende Säugling . . 109
Das Eselswunder in Rimini 110
Das Herz des Geizigen . . 111
Die Heilung des zornigen Sohnes 112
Sogen. heilige Cäcilie, um 1440 (London, Victoria und Albert-Museum) . 65
Heilige Cäcilie (London, Lord Elcho) . 177
S. Cosma, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) 81
S. Damiano, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) 81
Daniel, 1445/50 (Padua, S. Antonio) . . 100
Die Erweckung der Drusiana, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei). 72
St. Franziskus, 1445/50 (Padua, S. Antonio) 100
St. Georg, 1416 (Florenz, Or San Michele und Museo Nazionale) . . . . 7—12
St. Georg bekämpft den Drachen, vom Tabernakel des „St. Georg", 1416 (Florenz, Or San Michele) 12
St. Hieronymus (Faenza, Pinacoteca) . . 175
Hieronymus in der Wüste (Rathshof, E. v. Liphart) 186
St. Johannes der Evangelist, 1412/15 (Florenz, Dom) 3
St. Johannes, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) 70
Johannes auf Patmos, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) 72
Das Oel-Martyrium des Johannes, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) 73
Die Himmelfahrt des Johannes, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei). 73
Der Evangelist Johannes, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 152
Symbol des Evangelisten Johannes, um 1445/48 (Padua, S. Antonio) . . . 106
Johannes der Täufer [?], 1416 (Florenz, Campanile) 14
Johannes der Täufer, 1423 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 27
Johannes der Täufer, um 1430 (Florenz, Museo Nazionale) 37

Seite

Johannes der Täufer, um 1430 (Florenz, Casa Martelli) 37
Johannes der Täufer als Knabe, um 1430 (Florenz, Museo Nazionale) . . . 39
Johannes der Täufer, um 1440 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) 67
Johannes der Täufer, um 1450 (Venedig, S. Maria dei Frari) 136
Johannes der Täufer, 1457 (Siena, Dom) 138
Johannes der Täufer (Faenza, Pinacoteca) 175
Der Täufer als Knabe (Paris, Louvre) . 181
Johannes der Täufer (Rom, Lateran) . . 182
St. Justina, 1445/50 (Padua, S. Antonio) . 101
S. Lorenzo, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) 66
S. Lorenzo, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) 81
S. Lorenzo auf dem Rost, um 1460 (Florenz, S. Lorenzo) 145
St. Ludwig, 1423 (Florenz, S. Croce) . . 23
St. Ludwig, 1445/50 (Padua, S. Antonio) 100
St. Lukas, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) 71
Symbol des Evangelisten Lukas, 1445/48 (Padua, S. Antonio) 108
Maria Magdalena, um 1455 (Florenz, Baptisterium) 137
St. Markus, 1412 (Florenz, Or San Michele) 4, 5
St. Markus, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) 71
Symbol des Evangelisten Markus, 1445/48 (Padua, S. Antonio) 107
St. Matthäus, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) 70
Symbol des Evangelisten Matthäus, 1445/48 (Padua, S. Antonio) 105
St. Petrus. Von Nanni di Banco, um 1415 (Florenz, Or San Michele) 6
St. Prosdozimus, 1445/50 (Padua, S. Antonio) 101
St. Rossore, um 1427 (Pisa, S. Stefano dei Cavalieri) 170
Das Martyrium des St. Sebastian, um 1450 (Paris, Mme. André) 125
Das Martyrium des St. Sebastian, um 1450 (London, Victoria und Albert-Museum) 125
S. Stefano, um 1440 (Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei) 81